

Richard Strauss – Der Komponist und sein Werk

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben seit 2006
von Hartmut Schick

Band 77

Richard Strauss
Der Komponist und sein Werk
Überlieferung, Interpretation, Rezeption
Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag
München, 26.–28. Juni 2014

Richard Strauss

Der Komponist und sein Werk

Überlieferung, Interpretation, Rezeption

Bericht über das internationale Symposium
zum 150. Geburtstag
München, 26.–28. Juni 2014

Herausgegeben von
Sebastian Bolz, Adrian Kech
und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Juni 2017
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2017 Buch&media GmbH, München
© 2017 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
Satz und Layout: Johanna Conrad, Augsburg
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-990-6

Inhalt

Vorwort	9
Abkürzungsverzeichnis	13

Richard Strauss in seiner Zeit

Hans-Joachim Hinrichsen

Des Meisters Lehrjahre.

Der junge Richard Strauss und seine Meininger Ausbildungszeit bei Hans von Bülow	17
---	----

Dietmar Schenk

Berlins »Richard-Strauss-Epoche«.

Richard Strauss und das Musikleben im kaiserlichen Berlin	37
---	----

Dörte Schmidt

Meister – Freunde – Zeitgenossen.

Richard Strauss und Gerhart Hauptmann	51
---	----

Albrecht Dümling

»... dass die Statuten der Stagma dringend zeitgemässer Revision bedürfen«.

Richard Strauss und das musikalische Urheberrecht 1933 / 1934	73
---	----

Richard Strauss und das Orchester

Stefan Schenk und Bernhold Schmid

»... es ist mir mitunter schon der Gedanke aufgetaucht,
einige Partien umzuinstrumentieren.«

Einblicke in die Werkstatt des jungen Strauss anhand seiner Instrumentations-Überarbeitung des <i>Macbeth</i>	111
--	-----

Hartmut Schick

»Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen«:

Die Tondichtungen von Richard Strauss und das Reprisesproblem. 135

Stefan Keym

Ausklang oder offenes Ende?

Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von

Richard Strauss und ihr historischer Kontext 167

Bernd Edelmann

Vom Bayerischen Defiliermarsch zu Gustav Mahler.

»Poetischer Kontrapunkt« im *Don Quixote* von Richard Strauss 191

Achim Hofer

»Seiner Majestät dem Kaiser und König Wilhelm II.

in tiefster Ehrfurcht gewidmet.«

Richard Strauss' Märsche 1905–1907 259

Carsten Schmidt

Die Uraufführung der *Alpensinfonie* im Licht bislang unbeachteter Quellen . . 295

Richard Strauss und das Musiktheater

Adrian Kech

Kritik als kreatives Potenzial.

Revidierte Komposition in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss . . 313

Walter Werbeck

Richard Strauss und die Operette 335

Robert Maschka

Fortschreibungen:

Der Tantaliden-Clan in Richard Strauss' *Elektra* und *Ägyptischer Helena*

sowie in Manfred Trojahn's *Orest* 353

Arne Stollberg

»Übergang zum Geiste der Musik«.

Ästhetische Diskurse und intertextuelle Spuren in Strauss' *Daphne* 381

Ulrich Konrad

Glucks Drama aus Wagners Geist in Strauss' Händen.

Die Bearbeitung der Tragédie opéra *Iphigénie en Tauride* 399

Richard Strauss als Liedkomponist

Andreas Pernpeintner

Der späte Strauss und seine frühen Lieder 425

Birgit Lodes

»Rot« versus »tot«:

Blindenklage von Karl Friedrich Henckell (1898) und Richard Strauss (1906) . . 439

Matthew Werley

»Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft«.

Erinnerungskultur, Landschaft und Richard Strauss'

Blick vom oberen Belvedere 469

Reinhold Schlötterer

Musikalisch-Elementares bei *Im Abendrot* von Richard Strauss 497

Richard Strauss und die USA

Wolfgang Rathert

Richard Strauss und die Musikkritik in den USA 517

Claudia Heine

Objekte von ideellem und materiellem Wert.

Wege der Überlieferung von Strauss-Autografen in die USA 533

Morten Kristiansen

The Works of Richard Strauss in the American Repertoire:

A Preliminary Study 559

Bryan Gilliam

Richard Strauss Reception in America after World War II:

My Straussian Journey 583

Autorinnen und Autoren 595

Vorwort

Der 150. Geburtstag von Richard Strauss am 11. Juni 2014 war für das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München und das dort angesiedelte, 2011 gegründete Forschungsprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ein willkommener Anlass, die internationale Strauss-Forschung zu einem großen Symposium in die Geburtsstadt des Komponisten einzuladen. Der vorliegende Band präsentiert in schriftlicher Form die Ergebnisse dieser Tagung, die vom 26. bis 28. Juni 2014 in den Räumen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München stattfand und durch zwei Konzerte ergänzt wurde: einen von Andreas Pernpeintner moderierten Liederabend mit Anja-Nina Bahrmann und Dieter Paier sowie ein großes Konzert zum Thema »Richard Strauss und Gustav Mahler«, das vom Chor des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Peter Dijkstra, dem Rezitator Georg Blüml und dem Pianisten Anthony Spiri gestaltet wurde.

Da die Werke von Richard Strauss – zumindest die Tondichtungen und die bekannteren unter den Opern und den Liedern – im Repertoire der Opern- und Konzerthäuser auf der ganzen Welt prominent vertreten sind, bedurfte es des Richard-Strauss-Jahres 2014 im Prinzip nicht, um an den Komponisten zu erinnern. Eigentümlich war aber doch die ambivalente Art und Weise, in der die Medien, zumal am 150. Geburtstag, das Phänomen Richard Strauss thematisierten – nämlich zumeist mit einem Unterton, aus dem man deutliche Vorbehalte heraushören konnte, wohl auch ein Unbehagen am Publikumserfolg dieses vermutlich meistaufgeführten Komponisten des 20. Jahrhunderts. »Klangzauberer im Zwielicht« titelte eine der großen deutschsprachigen Zeitungen, »Voller Widersprüche« eine andere, »Strauss – ein schwieriges Erbe«, »Gebt dem Mann einen Schatten!« und (durchaus doppelsinnig) »Die überlebte Moderne« lauteten die Überschriften weiterer Artikel über einen »Komponisten, der noch immer zum Widerspruch reizt«. Leben und Werk von Strauss wurden gegeneinander ausgespielt, bis hin zu Eleonore Büning's Aufruf, seine »himmlische Musik« endlich nicht mehr »von seinem spießigen irdischen Lebenslauf zu trennen.«

Mindestens ebenso interessant wie die trotz aller Popularität schwierige und komplizierte Musik von Strauss scheint für die mediale Öffentlichkeit immer noch das ambivalente Verhalten des Komponisten gegenüber den Machthabern in der Zeit des Nationalsozialismus, sein ausgeprägter Geschäftssinn oder sein betont bürgerlicher, dem romantischen Geniebild sich entziehender Habitus zu sein – ungeachtet dessen, dass solche Themen mittlerweile recht gut aufgearbeitet sind, wie nicht zuletzt das 2014 von Walter Werbeck herausgegebene *Richard Strauss Handbuch* zeigt. Musik und Biografie halten aber immer noch mehr als genug Forschungsdefizite und anspruchsvolle Heraus-

forderungen bereit, denen zu widmen sich lohnt. Bereits der Umstand, dass Strauss nach wie vor polarisiert und zum Widerspruch reizt, zeigt jedenfalls, dass es bei diesem Komponisten noch viel zu diskutieren und auszufechten gibt.

Nachdem die Musikwissenschaft das Thema Richard Strauss in den Nachkriegs-Jahrzehnten weitgehend gemieden hatte (wie Bryan Gilliams Beitrag in diesem Band illustriert), entwickelte sich im Wesentlichen erst in den letzten 30 Jahren national und international eine ernsthafte, kritische Strauss-Forschung, die seitdem stetig wächst und inzwischen mit dem *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis* (www.rsi-rsqv.de) und dem Langzeitprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* auch eine solide philologische Basis bekommt. Bahnbrechend gewirkt haben hier besonders die Forschungen von Franz Trenner, Bryan Gilliam und Walter Werbeck sowie die Aktivitäten des Richard-Strauss-Instituts in Garmisch-Partenkirchen, aber auch die 1999 in München veranstaltete Konferenz *Richard Strauss und die Moderne* und die gleichzeitige große Strauss-Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek zum 50. Todestag des Komponisten mit ihrem wunderbaren Ausstellungskatalog.

Für jüngere WissenschaftlerInnen und aktuell Studierende scheinen die alten, namentlich von Theodor W. Adorno geschürten Vorbehalte gegenüber dem »begabten Kegelbruder« (so Thomas Mann) und seinem angeblichen Verrat an der Moderne schon weitgehend obsolet geworden zu sein. Und in einer Zeit, die bereits durch die Postmoderne hindurchgegangen ist, spricht nicht zuletzt auch das Interesse von Komponisten wie Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn oder Jörg Widmann an den komplexen Partituren von Richard Strauss für dessen wiederkehrende Aktualität. Dass dabei irritierende und problematische Aspekte im Leben und Wirken des Komponisten nicht ausgeblendet werden, versteht sich von selbst und zeigen auch die Beiträge des vorliegenden Bandes, die einen weiten Bogen spannen – von biografisch-kulturgeschichtlichen und rezeptionsästhetischen Themen (mit dem Fokus auf Strauss' Berliner Zeit und seiner Wirkung in den USA) über die Interpretation von Orchesterwerken, Opern und Liedern bis hin zu philologischen Fragen.

Nicht weniger als vier Generationen von Strauss-Forschern haben zum Symposium von 2014 beigetragen und ihre Beiträge in vielfach erweiterter Form hier publiziert: vom mittlerweile 91-jährigen Nestor der Strauss-Forschung, Reinhold Schlötterer – der 1977 an der Universität München die bis heute existierende Richard-Strauss-Arbeitsgruppe begründet hatte –, bis hin zu sechs Jahrzehnte jüngeren Mitarbeitern der Münchner Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe. Zwei Namen allerdings fehlen tragischerweise. Roswitha Schlötterer-Traimer verstarb im Oktober 2013 und konnte so die Tagung, auf die sie sich gefreut hatte, nicht mehr erleben und bereichern. Salome Reiser, die als Editionsleiterin der Richard-Strauss-Ausgabe die kritische Ausgabe der Oper *Salome* vorbereitet und beim Symposium noch referiert hatte, erlag im Dezember 2014 ihrer schweren Krankheit. Dem ehrenden Gedenken an beide Kolleginnen sei dieser Band gewidmet.

Viele haben dabei mitgewirkt, das Symposium von 2014 und den Druck des vorliegenden Bandes zu ermöglichen. Allen voran gebührt der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und ihren MitarbeiterInnen Dank für die Überlassung der Räume und Technik sowie die organisatorische Hilfe bei der Durchführung des Symposiums. Den Kollegen Jürgen May und Wolfgang Rathert danken wir für die Mitwirkung bei der Planung des Programms. Als Förderer haben die Tagung und die begleitenden Konzerte finanziell großzügig unterstützt: die Bayerische Akademie der Wissenschaften, die Regierung von Oberbayern und der Kulturfonds Bayern mit dem vom Bayerischen Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst aufgelegten Förderprogramm zum Richard-Strauss-Jahr 2014, ferner das Kulturreferat der Landeshauptstadt München, der Verein der Freunde der Musikwissenschaft München und das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank. Der Bayerischen Akademie der Wissenschaft danken wir zudem für die Förderung der Drucklegung dieses Bandes aus Mitteln der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften und dem Münchner Allitera Verlag für die umsichtige verlegerische Betreuung. Für die Reproduktionsgenehmigung für Quellen- und Notenabbildungen sind wir der Familie Strauss und den betreffenden Verlagen zu Dank verpflichtet. Und nicht zuletzt sei allen Autorinnen und Autoren herzlich gedankt für ihre Beteiligung am Symposium und an der vorliegenden Publikation. Zusammen mit ihnen hoffen wir auf eine breite und produktive Resonanz.

München, im Februar 2017

Die Herausgeber

Abkürzungsverzeichnis

BE	Richard Strauss, <i>Betrachtungen und Erinnerungen</i> , hrsg. von Willi Schuh, München 1981
BHH	Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. <i>Briefwechsel</i> , hrsg. von Willi Schuh, München 1990
BJG	Richard Strauss und Joseph Gregor. <i>Briefwechsel 1934–1949</i> , hrsg. von Roland Tenschert, Salzburg 1955
ElternB	Richard Strauss. <i>Briefe an die Eltern 1882–1906</i> , hrsg. von Willi Schuh, Zürich und Freiburg im Breisgau 1954
GAL	Richard Strauss, <i>Lieder. Gesamtausgabe</i> , 4 Bände, hrsg. von Franz Trenner, London 1964
RSA	Richard-Strauss-Archiv, Garmisch (RISM-Sigle D-GPrsa)
RSB	Richard Strauss-Blätter (N. F. = Neue Folge)
RSE	Richard-Strauss-Edition. <i>Sämtliche Bühnenwerke</i> , 18 Bände, Wien 1996; <i>Orchesterwerke</i> , 12 Bände, Wien 1999
RSI	Richard-Strauss-Institut, Garmisch (RISM-Sigle D-GPrsi)
RSQV	Richard-Strauss-Quellenverzeichnis (www.rsi-rsqv.de)
RSW	<i>Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss</i> , Wien 2016 ff.
Schuh	Willi Schuh, <i>Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898</i> , Zürich 1976
StraussHb	Richard Strauss <i>Handbuch</i> , hrsg. von Walter Werbeck, Weimar und Stuttgart 2014
TrV	Werknummer nach TrennerV
TrennerV	Franz Trenner, <i>Richard-Strauss-Werkverzeichnis (TrV)</i> . Zweite, überarbeitete Auflage, Wien 1999
TrennerC	Franz Trenner, <i>Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk</i> , hrsg. von Florian Trenner, Wien 2003
WB	<i>Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen</i> , in Zusammenarbeit mit Franz und Alice Strauss, hrsg. von Franz Grasberger, Tutzing 1967

Richard Strauss in seiner Zeit

Des Meisters Lehrjahre. Der junge Richard Strauss und seine Meininger Ausbildungszeit bei Hans von Bülow

Hans-Joachim Hinrichsen

Am 10. Juni 1865, dem Vorabend des ersten Geburtstags von Richard Strauss, ging in München die Uraufführung von Richard Wagners *Tristan und Isolde* über die Bühne. Auch wenn dieses epochale Ereignis von dem gerade einjährigen Strauss naturgemäß unbemerkt geblieben sein dürfte, verdient es hier einleitend erwähnt zu werden. Denn immerhin waren in diese Uraufführung die beiden Personen maßgeblich involviert, die für seinen musikalischen Werdegang die wichtigsten persönlichen Mentoren werden sollten: sein eigener Vater Franz Strauss, der erste Hornist der Münchner Hofkapelle und, obgleich glühender Anti-Wagnerianer, für das musikalische Gelingen der Aufführung unentbehrlich, sowie der Uraufführungsdirigent selbst, Hans von Bülow, der sich mit Vater Strauss zwar in ständigem persönlichen Streit befand, ihn aber als Musiker so hoch schätzte, dass er sich nicht scheute, ihn als den »Joachim auf dem Waldhorn« zu bezeichnen.¹

So ist es nicht ganz zufällig, dass Bülow gut anderthalb Jahrzehnte später hellhörig, wenn zunächst auch noch skeptisch reagierte, als der befreundete Münchner Verleger Eugen Spitzweg im Dezember 1881 erstmals begeistert den 17-jährigen Sohn des Hornisten Strauss als vielversprechenden jungen Komponisten erwähnte. Solange Bülow allerdings noch keinen Beweis dieses Kompositionstalents in Händen hielt, pflegte er Spitzweg mit dessen Enthusiasmus für den jungen »Pschorr-Genius« zu necken.² Das änderte sich, als Spitzweg endlich die erste Komposition übersandte: die Bläuserserenade op. 7 des 19-jährigen Richard Strauss, von der Bülow so angetan war, dass er sie am 26. Dezember 1883 auf das Programm der Meininger Hofkapelle setzte und sie im anschließenden Jahr auch auf deren Konzert-Tourneen erklingen ließ. Das Dirigat der Serenade überließ er allerdings bei allen Konzerten stets seinem Assistenten Franz Mannstädt, und schon in seinem Antwortbrief an Spitzweg vom 27. November 1883 heißt es über sie bezeichnenderweise noch eher kühl: »Sie ist gut

¹ BE, S. 183.

² D-Mmb, Bülow-Briefe an Spitzweg, Nr. 95, 24.12.1881.

gemacht u. wohlklingend – freil. Phantasie u. Originalität – vacat.«³ Am Rande des Berliner Gastspiels der Meininger Hofkapelle (wieder mit der von Mannstädt dirigierten Serenade auf dem Programm) am 27. Februar 1884 lernten sich Komponist und Kapellmeister schließlich persönlich kennen. Bülow betrachtete die Bläuserserenade, wie er im Oktober 1884 an seinen Wiener Agenten Albert Gutmann schrieb, ganz pragmatisch als ein »gutes Intermezzo-Entreactstück«, denn es »zeigt unsere Bläser in ihrem virtuoson Glanze«.⁴ Im Juli 1884 hatte Bülow entsprechend auf Spitzwegs Ankündigung, Strauss sei mit einem weiteren Werk für Bläser befasst (der späteren Bläusersuite op. 4), freundlich, wenn auch mit leichter Ironie reagiert: »Daß er sich zu einer Blas-Suite heranlächeln will, freut mich.«⁵ Die Anspielung auf Bülows 1868 pensionierten Münchner Amtsvorgänger Franz Lachner, der sich mit seinen zwischen 1860 und 1875 entstandenen acht Orchestersuiten als Wiederbeleber einer veraltet geglaubten Gattung einen Namen gemacht hatte, ist wohl noch als zwiespältiges Lob zu lesen. Schon die nächsten ihm von Spitzweg zur Prüfung zugestellten Kompositionen erweckten nun aber wirkliche Begeisterung, allen voran das Hornkonzert (op. 11) sowie die f-Moll-Sinfonie (op. 12). Nun war der freundlich-ironische Münchner Lokal-Bezug auf Franz Lachner endgültig obsolet geworden, und Bülow ging zu neuen und ehrenvolleren Namens-Wortspielen für Richard Strauss über. Zunächst apostrophierte er ihn Spitzweg gegenüber, in witziger Kombination seiner beiden berühmten Nachnamens- und Vornamens-Vettern, als »Johann Wagner«,⁶ schließlich und dauerhaft dann als »Richard III.« (denn: »Einen zweiten gibt's ja nicht«, wie er dem irritiert nachfragenden Spitzweg erläuterte).⁷

Während also der *Komponist* Richard Strauss in Bülow erst allmählich einen ehrlichen Enthusiasmus zu erwecken vermochte, so wurde er als *Dirigent* von Bülow geradezu schlagartig entdeckt. Das geschah am 11. November 1884 in München, als Bülow den jungen Komponisten seine inzwischen vollendete Bläusersuite (jenes Werk also, an das sich Strauss, wie Bülow formulierte, »herangelächert« hatte) in einer Matinee der Meininger Hofkapelle kurzerhand selbst aufführen ließ. Diesen Plan, Strauss das ungeprobte Werk »vom Blatt dirigieren« zu lassen, hatte Bülow seinem Freund Spitzweg schon einen Monat vorher mitgeteilt⁸ (sodass der Anschlag den jungen Komponisten nicht ganz so unvorbereitet getroffen haben kann, wie später von diesem

3 D-Mmb, Bülow-Briefe an Spitzweg, Nr. 100.

4 Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, hrsg. von Marie von Bülow, 8 Bände, Leipzig 1895–1908, Band 6, S. 302.

5 D-Mmb, Nr. 101 (09.07.1884).

6 Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 6, S. 287.

7 Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 7, S. 236 (vorher hatte Bülow ihn tatsächlich noch als »Richard II.« apostrophiert; vgl. Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 6, S. 359).

8 D-Mmb, Nr. 103 (19.10.1884).

selbst behauptet⁹). Von diesem Moment an stand Bülow unverschiebbar und seitdem vielfach mitgeteilte Überzeugung fest, Strauss sei »ein geborener Dirigent« (so etwa an Hermann Wolff am 17. Oktober 1885).¹⁰ Nur wenig später kam bereits die Gelegenheit, daraus institutionellen Ernst zu machen: Als Bülow Meininger Stellvertreter Franz Mannstädt im Frühjahr 1885 zum Leiter des Philharmonischen Orchesters nach Berlin berufen wurde, um dort, wie Bülow es sarkastisch ausdrückte, »Gartenkonzerte in geschlossenem Raume« zu leiten,¹¹ fiel seine Wahl für einen Ersatz sofort auf den 21-jährigen Strauss, über dessen Jugend er seinen Meininger Dienstherrn eigens noch beruhigen musste. So begann Richard Strauss offiziell am 1. Oktober 1885 als zweiter Hofkapellmeister in Meiningen – eine Auszeichnung, um die anderthalb Jahre vorher kein Geringerer als Gustav Mahler Bülow geradezu angefleht hatte.¹²

Es ergeben sich damit also zwanglos zwei Bereiche, die man beim Blick auf des späteren Meisters Strauss »Lehrjahre« bei Bülow ins Auge zu fassen hat. Es wird 1. darum gehen, wie sich der *Komponist* Richard Strauss an Bülow abgearbeitet hat, und 2. zu fragen sein, was er dieser Meininger Lehrzeit als *Dirigent* verdankt. Nach dieser etwas künstlichen, aber methodisch notwendigen Trennung der beiden Aspekte ist natürlich 3. der Blick noch kurz darauf zu richten, wie beide im Fall von Strauss miteinander zusammenhängen.

I. Der Komponist

Als Strauss zu Bülow kam, war dieser längst vom Propagator der neudeutschen Schule zum Brahms-Propheten geworden. Der durch seinen Vater konservativ erzogene Strauss kam damit also in ein vertrautes ästhetisches Koordinatensystem. Die beiden musikalischen Fixsterne Bülows wurden auch seine eigenen: Beethoven und Brahms. Bekanntlich lernte er den Letzteren gleich nach seinem Dienstantritt persönlich

9 »Ich dankte hochentzückt, vermeldete aber, daß ich noch nie einen Taktstock in der Hand gehalten habe, und frug, wann ich probieren könnte. ›Proben gibt's nicht, dazu hat das Orchester auf der Reise keine Zeit.‹ Sein Befehl war so kategorisch, daß ich gar nicht dazu kam, über meinen Schrecken nachzudenken.« (BE, S. 184).

10 Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 6, S. 383.

11 Brief Bülows an Johannes Brahms vom 16.05.1885, in: Hans von Bülow, *Die Briefe an Johannes Brahms*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994, S. 54 (Nr. 24): »Nicht mehr-Unser Mannstädt in Berlin Gartenkonzerte in geschlossenem Raume dirigierend. Werde ihn vermutlich für meine Urlaubsmonate Dez. (Petersburg) Jan. (Paris) durch Rich. Strauß als Volontär ersetzen.«

12 »[L]assen Sie mich Ihren Schüler werden, und wenn ich das Lehrgeld mit Blut bezahlen sollte«, heißt es im Januar 1884 in Mahlers Kasseler Brief an Bülow (Gustav Mahler, *Briefe. Neuauflage*, erw. u. rev. von Herta Blaukopf, Wien und Hamburg 1982, S. 51).

kennen, als Brahms zur Erprobung seiner Vierten Sinfonie im Oktober 1885 nach Meiningen kam, und erfuhr dort das berühmte und oft zitierte lakonische Lob für seine f-Moll-Sinfonie, das man indessen für Brahms als geradezu überschwenglich bezeichnen darf: »Ganz hübsch, junger Mann«.¹³ Und Brahms hatte das Lob mit einem weiteren Ratschlag verbunden, den Strauss auch nach dem Bruch mit dessen Ästhetik in hohen Ehren hielt: »Ihre Sinfonie enthält zuviel thematische Spielereien. Dieses Übereinanderschachteln vieler nur rhythmisch kontrastierender Themen auf einen Dreiklang hat gar keinen Wert.«¹⁴ Inwiefern diese pointierte Bemerkung für Strauss, wie er an anderer Stelle selbst formulierte, »ein wertvoller Wegweiser fürs ganze Leben«¹⁵ wurde, wird noch zu klären sein.

Eigenartigerweise war der junge Strauss um diese Zeit mit der Gattung der viersätzigen Sinfonie innerlich bereits fertig – wie er überhaupt in seiner Jugend mit vergleichsloser Souveränität, vielleicht auch in beispielloser Nonchalance Gattung um Gattung der klassischen Kammermusik- und Orchestertradition nacheinander sich vornahm, absolvierte und dann ein für alle Male ad acta legte. Das erste Werk, das im Druck ausdrücklich dem verehrten Mentor Hans von Bülow gewidmet wurde, die *Sinfonische Fantasie »Aus Italien«* op. 16, ist trotz seiner Viersätzigkeit bereits ein Werk des Übergangs zur Programmmusik; und mit der nächsten Komposition, der Tondichtung *Macbeth*, brachen die ästhetischen Differenzen zwischen Strauss und Bülow erstmals offen auf.

Bekanntlich geschah dies unter dem zunehmenden Einfluss Alexander Ritters, jenes Schulfreundes von Bülow aus alten Dresdner Zeiten, den Bülow im Frühjahr 1882 als Geiger in die Meininger Hofkapelle geholt hatte und der im Gegensatz zu Bülow den neudeutschen Idealen ihrer gemeinsamen Jugend treu geblieben war – und zwar mit einem Fanatismus, der die persönliche Beziehung bisweilen arg strapazierte, wenn auch nie infrage stellte. Erst durch Ritter wurde Strauss, wie er später selbst betonte,¹⁶ zum glühenden Wagner-Anhänger, und zwar der Werke wie der Schriften. Unter Ritters Einfluss gewann auch sein Antisemitismus an Heftigkeit. Und mit vehementer Einseitigkeit begann er nun, nach Ritters Muster nicht nur die ästhetische Position Eduard Hanslicks als den Inbegriff des feindlichen Lagers zu empfinden,¹⁷ sondern

13 In dieser zugespitzten Form wird es von Max Steinitzer wiedergegeben (Max Steinitzer, *Richard Strauss. Biographie* [1911], Berlin und Leipzig 1927, S. 59). Bei Strauss selbst wird das knappe »Ganz hübsch« von der Anrede im folgenden Satz (»Junger Mann, sehen Sie sich genau die Schubertschen Tänze an«) getrennt, dessen Inhalt er selbst übrigens als »beherzigenswerte Lehre« bezeichnet (BE, S. 190).

14 BE, S. 190.

15 BE, S. 207.

16 BE, S. 210.

17 Die Charakterisierung von Hanslicks Position als »tönende Floskeln« (BE, S. 210) etwa, mit der Strauss das berühmte Hanslick'sche Diktum »Tönend bewegte Formen sind einzig und allein

auch die Musik von Johannes Brahms als deren praktisches Pendant aufzufassen und dementsprechend leidenschaftlich abzulehnen. Ritter wurde nach Bülow's Weggang aus Meiningen so wichtig für Strauss, dass er ihn nach seiner eigenen Demission dazu überredete, ihm im Herbst 1886 nach München zu folgen, wo sich nun Ritters vorher noch durch Bülow kanalisierter Einfluss ungehemmt entfalten konnte.¹⁸

Strauss war selbst stolz darauf, dass sein *Macbeth*, den er sich im April 1889 auf der Durchreise in Meiningen von seinem Nachfolger Fritz Steinbach vorspielen ließ, »grausig«¹⁹ klang; dass er bei der Überarbeitung das Stück in Bülow's Augen nicht verbessert, sondern – wie er seinem Verleger Spitzweg bekannte – sogar noch »verbösert« hatte, war ihm klar bewusst.²⁰ Er wusste also, »wie wenig sympathisch« das Werk gerade Bülow war, wie er diesem im Januar 1892 freimütig schrieb.²¹ Es war allerdings weit weniger das poetisch-formale Konzept, das Bülow an dem Stück irritierte (er nahm im Gegenteil sogar verbessernden Einfluss auf dessen Konzeption, um in der Konsequenz der poetischen Idee – wie Strauss selbst zugibt – den »richtigen Stilprinzipien des echten Programmusikers zu entsprechen«²²), sondern vielmehr der freizügige Gebrauch von Dissonanzen sowie die für seinen Geschmack zu grelle Instrumentation. Spitzweg gegenüber kritisierte er schon im Oktober 1888 die »Macbethische[n] Hexenküchenbrodeleien«.²³ Als Bülow danach von der neuen Ton-

Inhalt und Gegenstand der Musik« paraphrasiert, grenzt an willentliches Missverstehen und ist erkennbar nach dem Muster von Ritters fanatischer Einseitigkeit geprägt.

18 Vgl. dazu Siegmund von Hausegger, *Alexander Ritter, ein Bild seines Charakters und Schaffens*, Berlin 1907, S. 79 und S. 85. Hauseggers kleine Ritter-Monografie erschien in der Serie *Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen*, die bei Marquardt & Co. (Berlin) zeitweilig von Richard Strauss herausgegeben wurde.

19 Brief vom 09.04.1989 an Dora Wihan (zit. bei Schuh, S. 172).

20 Strauss an Spitzweg vom 19.11.1891; D-Mmb; zit. nach Walter Werbeck, »Macbeth« von Richard Strauss. Fassungen und Entstehungsgeschichte«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 50 (1993), S. 232–253, hier S. 252, Anm. 123. Zur Überarbeitung des *Macbeth* siehe auch den Beitrag von Stefan Schenk und Bernhold Schmid in diesem Band, S. 111–133.

21 Hans von Bülow/Richard Strauss, »Briefwechsel«, hrsg. von Willi Schuh und Franz Trenner, in: *Richard Strauss-Jahrbuch* 1954, S. 7–88 (im Folgenden: *Bülow-Strauss*), S. 79. – In seinem Tagebuch erinnert sich Strauss an Bülow's »verzweifelter Zähneknirschen« beim Vorspiel des *Macbeth* auf dem Klavier (Werbeck, »Macbeth«, S. 239 f.).

22 Vgl. die spätere Notiz in den Aufzeichnungen »Aus meinen Jugend- und Lehrjahren«: »[...] der erste, schüchterne Versuch, *Macbeth* mußte auf Bülow's Rat erst umgearbeitet werden, um richtigen Stilprinzipien des echten Programmusikers zu entsprechen. [...] Bülow war schon über die Dissonanzen des *Macbeth* entsetzt, bemerkte aber bei dem ersten Schluß(D-dur-Triumph) marsch des Macduff sehr richtig, das sei Unsinn! Eine Egmont-Ouvertüre könne wohl mit einem Triumphmarsch des Egmont schließen, eine sinfonische Dichtung *Macbeth* aber nicht mit dem Triumph des Macduff« (BE, S. 210 f.). – Dass er den Triumphmarsch des Macduff auf Bülow's Rat hin gestrichen habe, berichtet Strauss auch im *Blauen Tagebuch* (vgl. Werbeck, »Macbeth«, S. 240).

23 Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 6, S. 384, Anm. 1.

dichtung *Tod und Verklärung* wieder stärker angetan war (so sehr, dass er seiner Frau erleichtert davon berichtete²⁴), geschah das aus Strauss' Perspektive gerade wegen einer Eigenschaft, deren Lob den Komponisten eher frustrierte als erfreute: »*Tod und Verklärung* mußte ich ihm vorspielen und er war sehr entzückt davon, besonders (leider) von dem Wohlklang drin, den er nun doch (wie er sagt) zu alt sei, um ihn entbehren zu können.«²⁵ Das für Bülow so entscheidende Stichwort »Wohlklang« war für Strauss nur noch ein Reizwort; er fühlte sich missverstanden und auf einen früheren Stand zurückgeworfen. Den *Don Juan* konnte Bülow ebenfalls wieder akzeptieren und führte ihn in Berlin am 31. Januar 1890 – ein einziges Mal – sogar selbst auf, worauf er sich ungewöhnlich ambitioniert vorbereite;²⁶ warum das für Strauss dennoch keine Befriedigung war, wird uns noch beschäftigen.

Vordergründig und oberflächlich betrachtet, handelt es sich bei der zunehmenden Differenz zwischen Strauss und Bülow um einen prinzipiellen Seitenwechsel im Zeitalter der Diskussionen um Form- und Inhaltsästhetik – um eine Emanzipation also des aufstrebenden Jungen von der konservativ gewordenen Ästhetik des Alten. In Wirklichkeit jedoch ist der Vorgang wesentlich komplizierter, wenn man das Gesamtbild betrachtet. Das entscheidende Dokument für die Begründung des Positionswechsels ist der berühmte Brief, den Strauss am 24. August 1888 aus München an Bülow geschrieben hat – scheinbar, um die neuartige Tondichtung *Macbeth* zu rechtfertigen, auf die Bülow einigermaßen schockiert reagiert hatte, in Wirklichkeit aber wohl, um sich selbst dem Verehrten gegenüber in einen Selbstklärungsprozess hineinzuzwingen, der alles andere anzielt als einen radikalen Bruch mit dem bei Bülow Gelernten.

In dem Brief gibt Strauss – halb ernst, halb scherzhaft – zunächst das Versprechen ab, den *Macbeth* einstweilen ruhen zu lassen; auch wolle er in Zukunft nur noch zwei- statt dreifaches Holz verwenden. Dann aber folgt das für ihn Entscheidende, und zwar unter Berufung auf ein gemeinsames Ideal:

»Eine Anknüpfung an den Beethoven der ›Coriolan‹-, ›Egmont‹-, ›Leonore‹ III.-Ouverture, der ›Les Adieux‹, überhaupt an den letzten Beethoven, dessen Schöpfungen nach meiner Ansicht ohne einen poetischen Vorwurf wohl unmöglich entstanden wären, scheint mir das einzige, worin eine Zeit lang eine *selbstständige* Fortentwicklung unserer Instrumentalmusik noch möglich ist. [...] Ich habe mich von der f-moll-Sinfonie weg in einem allmählich immer größeren Widerspruch zwischen dem musikalisch-poetischen Inhalt, den ich mittheilen wollte u[nd] der uns von den Klassikern überkommenen Form des dreiteiligen Sona-

24 Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 7, S. 273.

25 Brief vom 15.11.1889 an den Vater (*ElternB*, S. 122).

26 Vgl. Bülows Brief an Spitzweg vom 23.01.1890: »– ich muß unseres R. Str. Don Juan studiren um ihn möglichst wundervoll in Berlin demnächstigenst zu taktiren.« (D-Mmb, Nr. 124).

tensatzes befunden. Bei Beethoven deckte sich musikalisch-poetischer Inhalt meistens vollständig mit eben der ›Sonatenform‹, die er zur höchsten Vollendung steigerte und die der erschöpfende Ausdruck dessen ist, was er empfand und sagen wollte.«

Komponieren im neuen Verstande sei »nur möglich infolge der Befruchtung durch eine poetische Idee, mag dieselbe nun als Programm dem Werke beigelegt werden oder nicht.« Es gehe darum, »sich bei jedem neuen Vorwurfe auch eine dementsprechende Form zu schaffen [...]. Ein rein formales, Hanslicksches Musizieren ist dabei allerdings nicht mehr möglich, nun wird es aber auch keine planlosen Floskeln, bei denen Komponist und Hörer sich nichts denken können, und keine Sinfonien (Brahms selbstverständlich ausgenommen) mehr geben.«²⁷

Das »selbstständigste und zielbewußteste Werk«, das er bisher in diesem Sinne komponiert habe, sei nun eben der von Bülow so perhorreszierte *Macbeth*. Unter den Brief setzte Bülow mit Rotstift die gerade mit Blick auf seine *Macbeth*-Phobie bezeichnende Bemerkung (es sei nochmals an das Stichwort »Wohlklang« erinnert), die er durch den Einsatz des berlinernden »j« nur wenig ironisch stilisierte: »Theorie jrau od. jrün – Praxis heißt: schöne melodiose Musik machen.« (Abb. 1²⁸)

Es ist also eben nicht die durch eine poetische Idee regierte *strukturelle Bauform* der Tondichtung, die Bülow stört, sondern deren *klangliche Erscheinungsform*. Und vor allem hat Bülow diese signifikante Bemerkung nicht in einer spontanen Reaktion angebracht, wie stets vermutet wird, sondern erst als Kommentar für die Augen eines (bisher leider unbekannten²⁹) Dritten, an den er den Brief offensichtlich weitergab: Mit demselben Rotstift nämlich vermerkt Bülow am Kopf des Briefs: »bitte gelegentlich retour« (Abb. 2).

27 *Bülow-Strauss*, S. 69 f. – In einem Brief an Leopold Bella (02.12.1888) wirft Strauss den zeitgenössischen Komponisten von Instrumentalmusik vor, »die Form, d. h. nicht mehr *Form*, sondern Formel der Classiker ruhig gedankenlos« beizubehalten (zit. bei Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* [= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2], Tutzing 1996, S. 37, Anm. 68). – Später ist bei Strauss in Bezug auf Brahms und Bruckner, »besonders in den Übergangsperioden«, von vielfachem »Leerlauf« die Rede (*BE*, S. 210).

28 Ich danke Frau Dr. Maren Goltz herzlich für die Übermittlung dieses Dokuments und für die Erlaubnis zur Wiedergabe.

29 Infrage kommen als mögliche (Berliner) Adressaten etwa Otto Leßmann, der Redakteur der *Allgemeinen Musik-Zeitung*, oder sein Konzertagent Hermann Wolff; vielleicht auch, etwas weniger wahrscheinlich, der Strauss-Verleger Eugen Spitzweg in München. – Die später am oberen Rand angebrachte Bleistift-Notiz (»Wichtig für Strauß!«) stammt von der Hand Marie von Bülows, wahrscheinlich im Kontext der Vorbereitung ihrer (oben, Anm. 4, zitierten) Briefausgabe.

Ihre freundlichst geschilderte Dank für Ihre lieben Worte, die
mich sehr viel zu Leide, und Ihre Freie befreit
angefallen zu wollen, in der geschilderten Gruppe

Ihre im übergreifenden Gesandten in. Lesezeitung

Ihre sehr angenehme
Richard Strauss.

Geschilderte Gruppe von Kitten
in. Spitzweg.

Theorie ist
ja – aber
Praxis ist: schon
unbedingte Mustern

Abb. 1: Strauss an Hans von Bülow, 24. August 1888, mit Notizen Hans von Bülows, S. 8;
Meininger Museen – Schloss Elisabethenburg, Br 184/34

versetzt für Strauss! München, den 24. August
34/1 *mitte gelyndig seten* 88

184/1a. 34

Gefrauchenfische für den Bülow!

Gedanken dank für Ihre lebendigen Gedanken i.
die freundlichen Aufklärung, die ich auf diesen Gedanken
i. Gassen, i. mit dem Ausdruck eines jungen
dignitätigen Gelsen befolgen doch. Mit der Fülle
jeder Sache ab auch in der Lage der Dinge, und
meine Arbeit zu machen, meinen einzigen Zweck
die Freiheit der Welt mit dem Leben, die mich
erfüllen zu können, zurückzuführen. Ich werde ich
es denn auf der Insel der Gassen für mit No. 2
aufgeben müssen, die ich nunmehr mit einem föhlichen
Satisfaction an Mitle zu pflegen gedachte. Macbeth

Abb. 2: Strauss an Hans von Bülow, 24. August 1888, mit Notizen Hans von Bülows, S. 1;
Meiningen Museen – Schloss Elisabethenburg, Br 184/34

Dieser berühmte Brief (samt Bülows nachträglich auf ihm angebrachter Notiz) passt perfekt in das Bild, das die Entwicklung des jungen Strauss bot – und zwar exakt in der Hinsicht, dass bis dahin der jugendliche Komponist ohnehin bereits systematisch damit beschäftigt gewesen war, nacheinander Gattungen und Genres bis an ihre Grenzen auszureizen, sich ihrer zu gewissern und sie dann als erledigt zu betrachten. Bemerkenswert ist nämlich, dass auch der große Konfessionsbrief an Bülow nicht etwa ein weitreichendes Zukunftsprogramm entwirft, sondern nur ein aus pragmatischen Gründen höchstens mittelfristiges: Strauss will auch den neuen, über Beethoven hinausführenden Weg der poetisch legitimierten Instrumentalmusikform nur noch »eine Zeit lang« gehen. So kam es ja auch (um hier mit einer späteren Strauss'schen Opernfigur, dem Tanzmeister aus *Ariadne auf Naxos*, zu sprechen³⁰); der Weg war verhältnismäßig rasch ausgesprochen, und die Entwicklungslogik des Strauss'schen Komponierens sollte von nun an in jeder weiteren Gattung stets nur eine willentlich »begrenzte Perspektive« haben und jeden »Anspruch auf das Normative« vermeiden.³¹

Anders als bei Mahler, dessen Musik er beharrlich und von Anfang an ablehnte, ließ sich Bülow auf die Tondichtungen von Strauss nach spontaner anfänglicher Aversion immer wieder ein und vermochte sich angesichts des stupenden Kompositionstalents über die ästhetischen Differenzen hinwegzusetzen. Nach der Berliner Erstaufführung am 29. Februar 1892, die er Strauss selbst dirigieren ließ, soll Bülow sogar, so berichtet jedenfalls Strauss selbst, das vorher immer wieder scharf kritisierte Werk ausdrücklich gelobt haben: »Es ist doch ein recht gutes Stück.«³² In der Tat hat Bülow nach dieser Aufführung auch seiner Frau gegenüber den *Macbeth* als zwar »meist toll und betäubend, aber genial in summo grado« bezeichnet.³³ Trotz der scheinbar unversöhnlichen Gegensätze ist es also gar nicht so leicht, die Positionen eindeutig voneinander zu trennen. Sie haben denn auch eine verschwiegene gemeinsame Grundlage, die allerdings erst nach der Betrachtung der Dirigierästhetik von Strauss wirklich sichtbar gemacht werden kann.

30 »Zerbinetta: Den Tod! Das sagt man so. Natürlich nimmt sie einen andern Verehrer. / Tanzmeister: Natürlich, so kommt's ja auch. / Componist: Nein, Herr, so kommt es nicht.« Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos* op. 60, RSE 6, Vorspiel, S. 52 f. (bei Ziff. 76).

31 So in der treffenden Formulierung von Laurenz Lüttken, *Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart 2014, S. 131.

32 BE, S. 211. – Vgl. auch Bülows innige Anteilnahme an Strauss' weiterem Werdegang, wie er in seinem Brief an Spitzweg vom 02.04.1893 zum Ausdruck kommt (Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 7, S. 429).

33 Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 7, S. 373, Anm. 2. – An Spitzweg berichtete Strauss mit Schreiben vom 17.03.1892, Bülow sei »zu mir voll Begeisterung über *Macbeth*« gewesen (WB, S. 69).

II. Der Dirigent

Theorie und Praxis des Dirigierens bei Strauss stellten noch vor kurzer Zeit eine schmerzliche Forschungslücke dar, die sich gerade erst zu schließen beginnt.³⁴ Für Hans von Bülow war Strauss, wie bereits zitiert, von Anbeginn an der »geborne Dirigent«. Und Strauss seinerseits hat Zeit seines Lebens keinen anderen Musiker so rückhaltlos bewundert wie den Dirigenten Bülow; dieser dirigiere »wie ein Gott«, heißt es einmal,³⁵ und über seine nachhaltige Beeinflussung durch Bülows Beethoven-Auffassung, die ihm Bülow auch schon vor seinem Meininger Dienst-antritt in den sommerlichen Klavierkursen des Frankfurter Raff-Konservatoriums beibrachte, war sich Strauss bis an sein Lebensende im Klaren.³⁶ Nicht nur für den jungen Strauss war Bülow »der größte Klavierspieler und Dirigent«.³⁷ In der kurz nach Bülows Tod entstandenen »biographischen Skizze« hält Strauss lapidar fest, dass »mich Bülow zum Dirigenten in seinem u. Wagners Sinne erzogen hat«.³⁸

Unter Berufung auf die erhaltenen Quellen – vor allem die späten Film- und Tonaufnahmen – gilt Strauss heute als der Inbegriff einer agogisch straffen, insgesamt gestenarmen und insofern unaufgeregt sachlichen Dirigierästhetik. Seine eigenen späten Notizen scheinen dies zu bestätigen; etwa die lakonische Bemerkung: »Die linke Hand hat mit dem Dirigieren nichts zu tun. Sie gehört am besten in die Westentasche«.³⁹ Der Dirigent Strauss gilt daher bis heute generell als Anwalt »moderner Nüchternheit«.⁴⁰

Lenkt man aber, gegen die scheinbare Evidenz der Quellen, den Blick auf den jungen Strauss, der naturgemäß im Sinne technischer (filmischer, elektroakustischer) Reproduzierbarkeit weniger gut dokumentiert ist, dann ändert sich das Bild schlagartig. Für Max Steinitzer stand – nicht nur in der ersten Auflage seiner

34 Vgl. die einlässliche Auseinandersetzung mit dem Dirigenten Strauss bei Raymond Holden, *The Virtuoso Conductors. The Central European Tradition from Wagner to Karajan*, New Haven 2005; ders., *Richard Strauss. A musical life*, New Haven, CT 2011.

35 Brief an den Vater vom 05.03.1889 (*ElternB*, S. 105).

36 Vgl. als eindrucksvolles Dokument einer noch in hohem Alter kritisch-produktiven Bülow-Rezeption die Anmerkungen, die Strauss gegen Ende der 1930er-Jahre in seine Eulenburg'sche Partiturausgabe der neun Beethoven-Sinfonien eingetragen hat; sie sind posthum von Franz Trenner ediert worden (Richard Strauss, *Anmerkungen zur Aufführung von Beethovens Symphonien*, hrsg. von Franz Trenner, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 125 [1964], S. 250–260).

37 Brief an den Vater vom 31.01.1886 (*ElternB*, S. 85).

38 D-GPrsi AI/151 (zit. nach der Wiedergabe bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 527–530, hier S. 528).

39 *BE*, S. 53 (Aufzeichnung aus dem Jahre 1934).

40 Lüttken, *Richard Strauss*, S. 123.

Strauss-Monografie von 1911, sondern auch noch 1925 – der alles andere überragende Einfluss Bülows fest: »Diesem ist er ein Schüler von unvergänglicher Treue geworden, der sich trotz des unendlich vielen rein Persönlichen, das er selbst gibt, noch heute als solcher bekennt.«⁴¹ Genau aus dieser Zeit stammt ein dokumentiertes Beethoven-Dirigat von Richard Strauss, das einige Spuren von Bülows Dirigierästhetik wenigstens erahnbar werden lässt. Überaus scharf werden hier in Anwendung der bei Bülow erlernten Ästhetik der Tempo-Modifikation, die ihrerseits auf Wagners Schrift *Über das Dirigieren* zurückgeht, im Kopfsatz der Fünften Sinfonie der Haupt- und der Seitensatz differenziert – so scharf, dass Strauss ein fulminantes »accelerando« braucht, um am Ende der Exposition wieder ins Haupttempo zurückzufinden.⁴²

Nicht aber erst für Steinitzer 1925, sondern schon für die Zeitgenossen der Meiningener Phase stand der hörbare Bülow-Einfluss außer Frage, wenngleich durchaus nicht immer emphatisch, sondern bei entsprechender Voreingenommenheit auch mit kritischen Untertönen. So berichtete Strauss etwa nach seinem Wechsel von Meiningen nach München an Bülow, sein neuer Chef Perfall könne »überhaupt mein Bülowsches Dirigieren nicht vertragen«;⁴³ auch seinem Vorgesetzten in Weimar, Hans von Bronsart, soll Strauss kurz darauf als Beethoven-Interpret »etwas zu bülowisch« vorgekommen sein.⁴⁴ Der Dirigent Strauss wurde in München und in Weimar als ein zweiter Bülow empfunden. Das aber bezieht sich auf die berühmt-berüchtigten Bülow'schen Manierismen, deren Übernahme durch Strauss in das späte Bild des sachlich-nüchtern Abgeklärten gar nicht passen wollen und die, vor allem, alles andere als Äußerlichkeiten bezeichnen.

Bülow galt, äußerlich betrachtet, als Dirigent des exzessiven Körpereinsatzes, und entsprechend häufig wurde dies zum Gegenstand der Karikatur (Abb. 3).

41 Steinitzer, *Richard Strauss*, S. 63 f.

42 Aufnahme von Beethovens Fünfter Sinfonie mit der Berliner Staatskapelle, Mitte 1928: CD Koch international Corp. 3-7115-2 H1, 1991 (*Richard Strauss conducts Beethoven*). Für eine genauere Analyse dieser Interpretation im Vergleich mit einer zeitnahen Aufnahme unter Wilhelm Furtwängler vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, »... der Sache dienen und doch gestalten ...« Wilhelm Furtwänglers Interpretationsästhetik im historischen Kontext«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 2005, S. 9–22. – Zur Frage der Agogik als Kriterium für intelligente Wagner-Rezeption und »Modernität« vgl. auch die aufschlussreiche Charakterisierung Gustav Mahlers, die Strauss in einem Brief an Bülow vom 29.10.1887 mitteilte: »Eine neue, sehr reizende Bekanntschaft machte ich in Herrn Mahler, der mir als höchst intelligenter Musiker u[nd] Dirigent erschien; einer der wenigen modernen Dirigenten, der von Tempomodifikationen weiß u[nd] überhaupt prächtige Ansichten, besonders über Wagners Tempi (entgegen den jetzt akkreditierten Wagnerdirigenten), aufwies« (*Bülow-Strauss*, S. 54).

43 Brief an Bülow vom 17.06.1888, (*Bülow-Strauss*, S. 64).

44 Brief an den Vater vom 15.11.1889 (*ElternB*, S. 122).

Er hat diese von ihm selbst so genannte »Dirigentenpantomimik«⁴⁵ publizistisch eigens verteidigt, weil ein guter Dirigent »sein Amt, nach den vier Himmelsstrichen Vorbereitungs-, Belebungs- und Beschwichtigungszeichen zu geben, mit einer Stylobatenhaltung des Oberkörpers nicht vereinigen kann.«⁴⁶ Auch in der Münchner Kritik wurde der gemeinsame Auftritt Bülows mit Strauss zum Gegenstand nicht nur der Bewunderung, sondern auch des journalistischen Spotts: »Herr von Bülow arbeitet in schwedischer Heilgymnastik i. e. Oberkörperschwingungen und der langhaarige Jüngling macht seekranke Bewegungen.«⁴⁷ Vater Strauss warnte daher schon nach den ersten ihm zu Ohren gekommenen Berichten seinen Sohn brieflich inständig: »es ist unschön, beim Dirigieren solche Schlangenbewegungen zu machen, und namentlich bei einem so langen Menschen wie Du einer bist. Es ist bei Bülow schon nicht schön, und der hat doch eine kleine, graziöse Figur. [...] Ich bitte Dich daher, lieber Richard, folge meinem Rate und gewöhne Dir das Faxenmachen ab.«⁴⁸

Doch sind diese Äußerlichkeiten nur die sichtbare Kehrseite einer in bis dahin ungekannter Intensität auf das Sezieren des Orchestergewebes ausgerichteten Vortragsästhetik. Es ist zweifellos gerade die Verdeutlichung der satz- und orchester-technischen Komplexität durch Bülows Interpretation, die Strauss (so wie auch der junge Mahler und viele andere seiner Generationsgenossen) maßlos bewunderte. Und immer wieder zeigte sich das am deutlichsten an Beethoven. Über Bülows Meininger Wiedergabe der *Eroica* schrieb Strauss seinem Vater: »über das Finale kann ich sagen, ging mir zum erstenmal das ganze Licht der Beethovenschen Sonne auf; [...] ich war so ergriffen, daß ich nach dem letzten Satze im Musikzimmer weinte wie ein Kind; ich war da mit Bülow allein und da hat er mich umarmt und mir einen Kuß gegeben, den ich mein ganzes Leben lang nicht vergessen werde.«⁴⁹

45 Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, »Dirigentenpantomimik«. Hans von Bülow als erster Dirigent der Moderne?, in: *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, hrsg. von Arne Stollberg, Jana Weißenfeld und Florian Henri Besthorn (= Resonanzen 3), Basel 2015, S. 147–168.

46 Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, hrsg. von Marie von Bülow, 2 Teilbände, Leipzig 1911, Band 2, S. 163.

47 Zit. bei *Schuh*, S. 110.

48 Brief des Vaters, 26.10.1887, zit. nach *Schuh*, S. 108. – Strauss hingegen meldete seinen Eltern triumphierend die Bekräftigung durch Bülow: »Nun paßt auf! Infolge der müßigen Bemerkungen von Seilern hatte ich mich beim Dirigieren zusammengenommen und ziemlich ruhig dirigiert, so daß es Bülow auffiel. Er meinte, ich hätte nicht so elastisch dirigiert wie beim Konzert, und als ich ihm sagte, daß ich mich absichtlich zusammengenommen habe, infolge Seilerns Rat, meinte er: Dummes Zeug, ich solle mich nicht irremachen lassen, ich hätte ganz hübsch dirigiert usw. Also seht Ihr!« (zit. bei *Schuh*, S. 109).

49 Brief an den Vater vom 31.01.1886 (*ElternB*, S. 85).

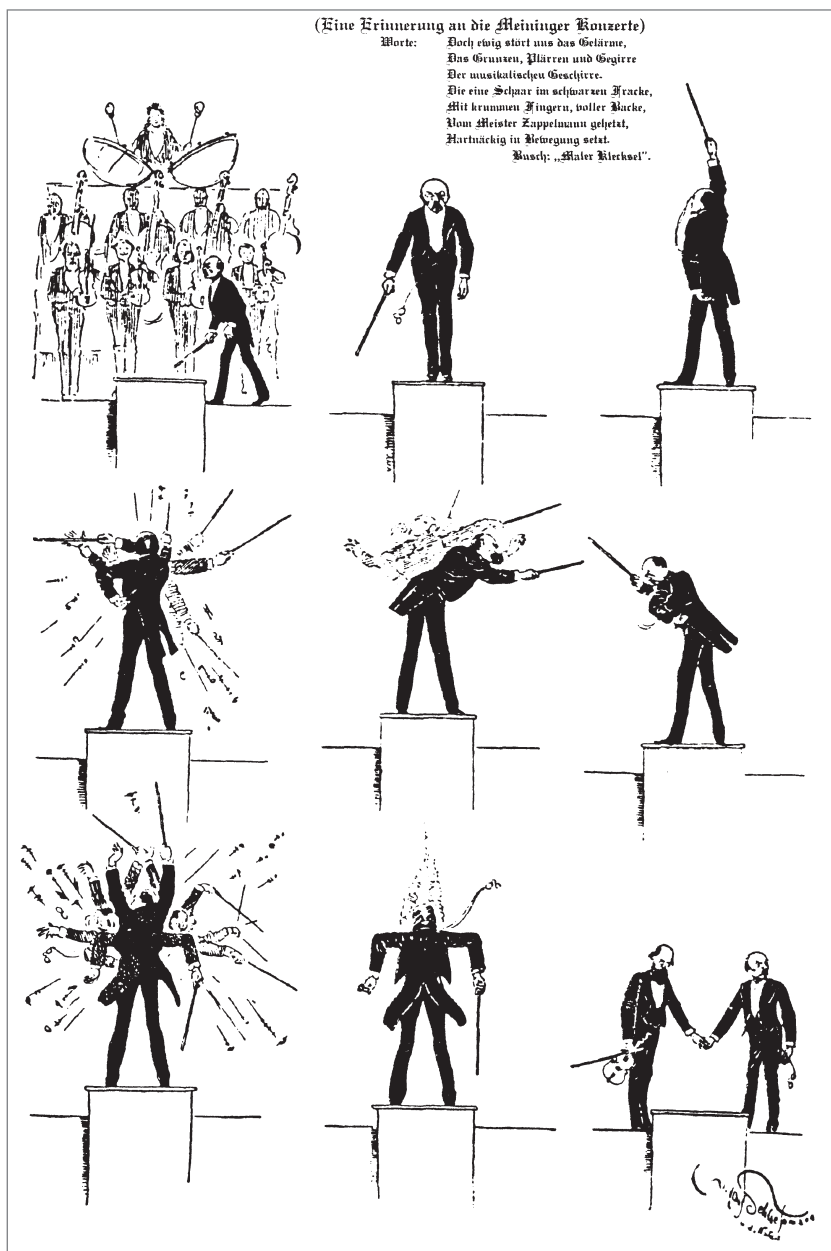


Abb. 3: Hans Schließmann, Herr Dr. Hans von Bülow bei der Arbeit (1884)*

* Abbildung reproduziert nach Frithjof Haas, *Hans von Bülow. Leben und Wirken. Wegbereiter für Wagner, Liszt und Brahms*, Wilhelmshaven 2002, S. 155. Original: *Figaro* 28 (1884), H. 50 (13.12.1884).

Bülows rhetorisch-analytischer und agogisch extrem differenzierter Vortragsstil ließ sich offenbar am besten im polemischen Kontrast markieren. Alexander Ritter etwa berichtete aus München in einem Brief an Bülow über das Münchner Musikleben unter Hermann Levi, das er zu boykottieren beschlossen hatte: »[D]enn dieses accentlose Wohlklangs-Gemauschel kann, wer vier Jahre bei Dir in Meiningen war, nicht mehr für Musik nehmen«.⁵⁰ Sein Adept Richard Strauss schlug, ebenfalls in einem Brief an Bülow, in dieselbe Kerbe.⁵¹ Im Kontrast zu Bülows akzentuierter, die Motive scharf sezierender und die Tempi der Themen differenzierender Interpretationspraxis erschien Levis Dirigat der Neunten Sinfonie Beethovens Ritter und Strauss, mit deutlich antisemitischem Unterton, eben nur als »akzentloses Wohlklanggemauschel«.

Das Einzige, was Strauss allerdings *nicht* gelten ließ, war Bülows Dirigat seiner eigenen Werke. Bülow hatte, so jedenfalls die Wahrnehmung des Komponisten, den *Don Juan* im Januar 1890 in Berlin dirigiert wie ein Stück absoluter Musik und sich, wie Strauss indigniert feststellte, nicht einmal nach dessen poetischem Programm erkundigt.⁵² In Bülows Perspektive war das Desinteresse am externen poetischen Programm völlig logisch, sobald nur die interne Struktur begriffen war; für Strauss hingegen mag das zwar für Beethoven gegolten haben, wie er Bülow bewundernd zugestand,⁵³ nicht jedoch für eine Strauss'sche Tondichtung. Für seine eigenen Werke hatte der Dirigent Strauss folgerichtig seine eigenen Maßstäbe. Beethoven und Strauss selbst nämlich stehen für den Geschichtsphilosophen Strauss, der später das 19. Jahrhundert von der *Eroica* bis zum *Heldenleben* reichen sah,⁵⁴ in einer ebenso komplexen wie polaren Beziehung am Beginn und am Ende jenes Bogens, der sich über die historische Vollendungsphase der deutschen Musik spannt – nichts anderes wird später auch der auskomponierte Sinn der späten Rückkehr zur Instrumentalmusik in den zum Schluss Beethoven zitierenden *Metamorphosen* sein.⁵⁵ Bezeichnend ist nämlich, dass Strauss stets betont hat, überhaupt erst durch Bülow (der ja seinen eigenen *Don Juan* verfehlt habe) ausgerechnet den »poetischen« Gehalt von Beethovens

50 Brief Alexander Ritters an Bülow vom 28.12.1887 (D-B Mus. ep. Alexander Ritter 21).

51 Brief an Bülow vom 26.12.1887 (*Bülow-Strauss*, S. 56): Levis Dirigat sei »frei von jeglichem Akzent« gewesen.

52 Brief an den Vater, Weimar, 05.02.1890 (*ElternB*, S. 128 f.); Bülow habe, so Strauss, »wirklich kein Verständnis mehr für poetische Musik, er hat den Faden verloren«. Vgl. dazu *Schuh*, S. 192 f.

53 Für Gustav Mahler, der Bülow in Hamburg beobachten konnte, stand sogar fest (radikaler und hierin anders als für Strauss), dass der ansonsten so bewunderungswürdige Bülow bezeichnenderweise auch die explizit programmatischen Werke Beethovens (so etwa die *Pastorale*) verfehlte (*Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, hrsg. von Herbert Killian, Hamburg 1984, S. 115; Mahler hatte Beethovens *Pastorale* unter Bülow am 19.10.1891 gehört).

54 Vgl. unten, Anm. 64.

55 Vgl. dazu Laurenz Lütteken, »Eine 3000jährige Kulturentwicklung abgeschlossen«. *Biographie und Geschichte in den Metamorphosen von Richard Strauss* (= 189. Neujahrsblatt der AMG Zürich auf das Jahr 2005), Winterthur 2004.

Instrumentalwerken begriffen zu haben. Diese scheinbare Paradoxie aber verweist auf eine Auffassung von musikalischer Poesie, die Strauss und Bülow im Tiefsten miteinander teilen. Man kommt hier nur weiter, wenn man den in Wirklichkeit komplexen Begriff des Poetischen nicht simpel plakativ als Synonym für die Bereiche des Dichterischen oder Programmatischen in Anspruch nimmt.

Bezeichnend ist nämlich, dass Bülow in seiner bereits erwähnten publizistischen Verteidigung der »Dirigentenpantomimik« nachdrücklich »die Gründe ihrer Nothwendigkeit bei modernen complicirten Werken« hervorhebt.⁵⁶ Die Gründungsdokumente dieser orchesterteknischen Modernität aber, das galt für Bülow so selbstverständlich wie für Richard Strauss, waren die Sinfonien und Orchesterwerke Ludwig van Beethovens, die Strauss nach eigenem Bekenntnis durch Bülow erst solchermaßen zu sehen und zu hören lernte. Dieser gemeinsame Bezugspol wird denn auch von Strauss in dem berühmten Brief vom August 1888 eigens bemüht, um sich Bülow gegenüber zu erklären. Es ist nun diese gemeinsame Basis, vor der die Differenzen auf der Oberfläche viel marginaler erscheinen, als es den Debattanten bewusst geworden ist. Bülow selbst hat genau um diese Zeit seine Musikästhetik in einem prononcierten brieflichen Statement wie folgt umrissen: Charakteristisch ist sein Begriff von »wahrer Musik«: »die wahre, die polyphone, die auf eignen Füßen thronende, göttlich stützenlose, in ihrer *inneren Dramatik* (wie A. B. Marx so treffend sagt) schwelgende, die Musik eines Bach, Beethoven, Brahms«.⁵⁷

Für Bülow ist dies natürlich als Rechtfertigung der »absoluten« Instrumentalmusik gemeint, die indessen die Entäußerung in »tönend bewegten Formen« (Hanslick) durch das Schwelgen in »innerer Dramatik« (Marx) ersetzt. Wenig verwunderlich, dass dieser Begriff von »innerer Dramatik« unter dem Einfluss Bülows auch zu demjenigen von Richard Strauss geworden ist; auch für Strauss ist es die so verstandene *interne* Polyphonie (und nicht etwa die *externe* Poesie), die Musik erst im genuinen Sinne dramatisch macht. Die »weitverzweigte Orchesterpolyphonie«, wie Willi Schuh sie mit Recht genannt hat,⁵⁸ unterscheidet seinen Tonsatz denn auch zutiefst von dem Orchesterstil Franz Liszts,⁵⁹ und dass Kontrapunkt mehr und Substanzielleres bedeutet als »thematische Spielereien«, hat der Komponist Strauss durch Brahms' Kritik an seiner f-Moll-Sinfonie gelernt, so wie es der Dirigent Strauss an Bülows Beethoven-Dirigaten zu begreifen begann. Kontrapunkt,

56 Bülow, *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, Band 2, S. 163.

57 Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 6, S. 255 (Brief an George Davidsohn vom 29.02.1884).

58 Schuh, S. 150.

59 Vgl. dazu Friedrich Röschs Kritik an Liszts Mangel an Kontrapunkt, die er Strauss in einem Brief vom 11.11.1889 darlegte – eine Kritik, die vermutlich von Strauss geteilt wurde (Werbeck, *Tondichtungen*, S. 29f.). – Siehe auch die Überlegungen zum Verhältnis von Polyphonie und musikalischem Sprach- und Ausdrucksvermögen bei Lütteken, *Richard Strauss*, S. 66–71.

so notierte Strauss später in der Erinnerung an den denkwürdigen Abend mit Bülow und Brahms, brauche eine »poetische Notwendigkeit«,⁶⁰ und damit nähern sich die oberflächlichen Differenzen zwischen programmgesteuerter und autonom strukturierter Musik der Aufhebung in einem übergeordneten neuen Verständnis von musikalischer Poesie an. Die poetische Notwendigkeit, die der Polyphonie bei Beethoven zukommt, spricht Strauss dem Tonsatz von Brahms allerdings ab, um sie stattdessen bei Wagner realisiert zu sehen: »Das leuchtendste Beispiel für diese Art des poetischen Kontrapunktes findet sich im 3. Akt des ›Tristan‹.«⁶¹ Exakt denselben Bezugspunkt hatte aber bereits Bülow in seiner großen Beethovenausgabe für die Erläuterung der *Les-Adieux*-Sonate gewählt⁶² (auf die sich Strauss in dem oben zitierten Konfessions-Brief an Bülow vom August 1888 nicht zufällig bezieht), und seine einschlägige Begriffsprägung dürfte auch für den Gattungstitel der Strauss'schen Tondichtungen modellhaft gewesen sein: »Bei Beethoven heisst Sonate: Instrumentaldichtung.«⁶³ Interessanterweise hat Bülow, der die Orchesterpolyphonie der *Tristan*- und der *Meistersinger*-Partitur Zeit seines Lebens bewunderte, nach seinem persönlichen Bruch mit Wagner an zwei weiteren (nicht-deutschen) Musikdramatikern eben diesen Aspekt zum hauptsächlichen Qualitätskriterium erhoben: An Glinka wie an Cherubini, die für ihn genau aus diesem Grunde in die spezifisch deutsche Musikkultur einzugemeinden waren, betonte er 1874 »beider bewunderungswürdige Meisterschaft in der Contrapunktik, diese[n] ebenso unversiegbaren als ausschließlich fruchtbaren Erneuerungsquell musikalischer Production überhaupt.«⁶⁴

Dass diese Perspektive auf das dramatische und das ästhetische Potenzial des Kontrapunkts auch für den Dirigenten wie für den Komponisten Strauss lebenslang gegolten hat, zeigt ein sehr spätes Dokument aus dem Jahre 1942. Der wichtigste zu Lebzeiten veröffentlichte einschlägige Text, nämlich das Geleitwort zu *Capriccio*, hebt das für Strauss Entscheidende hervor: eben diese seine spezielle Auffassung des Kontrapunkts. Nur ein »homophon begleitendes Orchester« der italienischen Tradition (bis hin zu Verdi) sei leicht zu handhaben; im Gegensatz dazu stehe die deutsche Tradition von Mozart (»im Orchester Kontrapunkte«) über Wagner mit seinem »in plastischer motivischer Arbeit und niemals überflüssiger Polyphonie

60 BE, S. 190.

61 Ebd.

62 *Beethoven's/Werke für Pianoforte Solo/von op. 53 an/in/kritischer und instructiver Ausgabe/mit erläuternden Anmerkungen/für Lehrende und Lernende/von/Dr. Hans von Bülow*; [Teil 1 = Band 4 der Gesamtausgabe von Sigmund Lebert] und 35 [Teil 2 = Band 5 der Gesamtausgabe], Stuttgart [1872], hier Teil 1, S. 152.

63 Bülow, *Beethoven's Werke*, Teil 2, S. 118 (Anm. zur Sonate op. 111).

64 Bülow, *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, Band 2, S. 145.

erklärendem und erregenden Orchester« bis zu Richard Strauss.⁶⁵ Diese Konzentration aber auf das motivische Gewebe des Orchestersatzes hat der Dirigent Strauss definitiv bei Bülow gelernt.⁶⁶

III. Das Musikalisch-Schöne

Es ist eine Ironie der Geschichte, dass Richard Strauss, der sich in seiner Weimarer Zeit ganz so wie Bülow in dessen eigener Berliner und Münchner Jugendperiode als »musikalischen Fortschrittler (äußerste Linke)«⁶⁷ bezeichnet hatte, schließlich dasselbe Schicksal erfuhr wie sein Mentor, von dessen Konservatismus er sich anfangs scheinbar so spektakulär abgesetzt hatte. Seine eigene Produktion nach dem Ersten Weltkrieg geriet zunehmend unter den öffentlichen Verdacht des Rückwärtsgewandten, und die darin enthaltene eigentümliche Form von Modernität entzog sich der breiten Wahrnehmung. Ihm selbst schien es nicht viel auszumachen. »Es liegt vielleicht im Wesen der Zeit«, so schrieb er schon 1929 ungerührt, »daß unser Nachwuchs, unsere ›junge Generation‹, unsere ›Heutigen‹ meine dramatischen und sinfonischen Arbeiten nicht mehr als einen vollwertigen Ausdruck dessen ansehen können, was mich musikalisch und menschlich in ihnen leben ließ, die aber im musikalischen und künstlerischen Problem schon für mich erledigt sind, wenn sie für die ›junge Generation‹ erst beginnen. Wir alle sind Kinder unserer Zeit und können niemals über ihren Schatten springen.«⁶⁸ Strauss hatte schon hier, und erst recht nach dem Zweiten Weltkrieg, das Gefühl, eine geschichtliche Entwicklung abgeschlossen zu haben, ohne dass das Faktum historischer Begrenztheit den ästhetischen Wert des Phänomens im Geringsten schmälert. Für diese gelassene Art der grenzauslotenden Selbstdistanzierung verfügte er über eine Grundlage, die er seiner Meininger Lehrzeit verdankt.

65 Richard Strauss, *Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug*, op. 85, unpaginiertes *Geleitwort* (Klavierauszug von Ernst Gernot Klusmann, Berlin: Johannes Oertel [1942]). – Vgl. diesbezüglich auch das selbstbewusste Geschichtsbild in dem Brief an Willi Schuh vom 08.10.1943: »Ich kann nur in Musikgeschichte denken und da gibt es nur den einen ganz schroffen Wagnerschen Standpunkt: die Klassiker von Bach ab bis Beethoven, von da nur die eine Linie: Liszt, Berlioz, Wagner und meine bescheidene Wenigkeit« (Richard Strauss, *Briefwechsel mit Willi Schuh*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1969, S. 49).

66 Dem Komponisten war die bloße Spielerei mit kontrapunktischen Gegenstimmen, wie bereits erwähnt, durch Brahms ausgetrieben worden – ein Ratschlag, den er nicht nur lebenslang in hohen Ehren hielt, sondern den ihn auch der Vater, nachdem er davon erfahren hatte, mit Nachdruck zu beherzigen bat (zit. bei Schuh, S. 109).

67 Zit. bei Werbeck, »Macbeth«, S. 245, Anm. 67.

68 BE, S 48.

Es war aber nicht nur der Dirigent und Pianist Bülow, also der ausübende Musiker, den Strauss bewunderte. Strauss bewahrte seinem ehemaligen Chef auch eine eigentümliche Anhänglichkeit in dessen Eigenschaft als Komponist, und zwar bezeichnenderweise in erster Linie eines ganz bestimmten Werks. Die noch ganz in den Umkreis »neudeutscher« Ästhetik gehörende Orchesterfantasie *Nirwana*, unter diesem Gattungstitel erst 1866 gedruckt, war eine Komposition aus Bülows früher Jugendzeit, ursprünglich eine Schauspielouvertüre zu einem Selbstmorddrama seines Freundes Carl Ritter und nichts Geringeres als der Versuch, den weltschmerzlichen Habitus von Schumanns *Manfred*-Ouvertüre oder von Liszts *Hamlet* aufs Äußerste zu radikalieren.⁶⁹ Als Bülow schon bald nach Strauss' Dienstantritt aufgrund eines vorübergehenden Zerwürfnisses mit Brahms auf einer Meininger Orchestertournee demissionierte und den jungen Strauss als seinen Nachfolger allein in Meiningen zurückließ, sorgte dieser dafür, dass die Kapelle dem Scheidenden mit diesem seinem Jugendwerk ein Abschiedskonzert bereitete, und als Strauss selbst im April 1886 seinen Abschied nahm, gönnte er sich und dem Orchester die zuhörerlose Aufführung von Bülows radikalem Jugendwerk.⁷⁰ Schließlich setzte Strauss diese Komposition, ganz programmatisch, ein drittes Mal am 28. Oktober 1889 auch für sein späteres Weimarer Antrittskonzert an.⁷¹

Dass Strauss später die von Bülow gemachte Erfahrung teilen musste, in der Wahrnehmung der Zeitgenossen vom Progressiven zum Reaktionär zu mutieren, stiftet zwischen ihnen eine eigentümliche Verbindung. Sie ist aber kein Zufall. Bülows in seiner (von ihm selbst sarkastisch so bezeichneten) »reactionären« Spätzeit kultivierte Idee von »wahrer« Musik, die praktisch koextensiv war mit der Vorstellung von deutscher Musik, gründete auf einer lebenslangen Interpretationspraxis als Pianist und Dirigent, deren Resultate auch Strauss zur Basis seiner Musikästhetik zu machen bereit war – mit der entscheidenden Auswechslung des Schlussglieds in Bülows Dreierkette »Bach – Beethoven – Brahms«, die er später ohnehin für einen »faule[n] Witz des verärgerten, verbitterten Bülow« hielt.⁷² Brahms wurde (noch nicht in dem berühmten Brief vom August 1888, aber bald danach) ersetzt durch Wagner, womit freilich die Grenze zwischen instrumentaler und dramatischer Musik paradoxerweise zugleich markiert wie auch aufgehoben wurde: eben zugunsten der durch Polyphonie und motivische Arbeit verbürgten »inneren Dramatik«. Nur scheinbar besteht eine Differenz zwischen Bülow und Strauss in der Bewertung des Formalen, in Wirklichkeit liegt ihre tiefere Gemeinsamkeit in der Wertschätzung des Strukturellen. Für

69 Vgl. dazu ausführlicher Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), Stuttgart 1999, S. 36 f., Anm. 122.

70 Vgl. zu dem Meininger Abschiedskonzert mit Hans von Bülows *Nirwana* den ausführlichen Bericht Alexander Ritters (zit. bei Hausegger, *Alexander Ritter*, S. 78–80).

71 *Bülow-Strauss*, S. 75.

72 Brief vom 08.10.1943 an Willi Schuh (*Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh*, S. 49).

den späten Bülow blieb denn auch Strauss, wie er im April 1893 an Spitzweg schrieb, als Komponist nach Brahms »bei weitem die persönlichste, reichste Persönlichkeit«. ⁷³

Strauss seinerseits hat später auch in seinen Bühnenwerken, wie Laurenz Lütteken pointiert resümierte, »stets nicht die ›dramatischen‹, sondern die ›polyphonen‹ Möglichkeiten des Orchestersatzes« für zentral gehalten ⁷⁴ – dies reicht bis in die viel und gern zitierten Formeln vom »Nervencontrapunkt« und der »psychischen Polyphonie« hinein. ⁷⁵ Diese eigentümlich technisch grundierte Perspektive aber verbindet Strauss nicht nur mit Bülows Konservatismus (der sich nur vordergründig als ästhetische Legitimation der »absoluten« Musik verstehen lässt), sondern sie trennt ihn, worauf Walter Werbeck nachdrücklich hingewiesen hat, ⁷⁶ auch von der unpolyphonen Kompositionsart Liszts, und sie liegt ebenfalls der lebenslang beherzigten Kritik des später so detestierten Brahms an der Scheinkontrapunktik der f-Moll-Sinfonie zugrunde – eine doppelte Lektion aus Meiningen Zeiten, die Strauss also überaus genau verstanden hat. Diese ästhetische Grundüberzeugung gehörte zu der lebenslang haltbaren Ausstattung, die der einflussreiche Orchesterdirigent, der Komponist der Tondichtungen und der spätere Musikdramatiker Strauss aus Meiningen mitnahm.

⁷³ Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 7, S. 429.

⁷⁴ Lütteken, *Richard Strauss*, S. 132.

⁷⁵ Von der »psychischen Polyphonie« seiner *Elektra*-Partitur spricht Strauss in den erst posthum publizierten »Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern« (BE, S. 230), und den »Nervencontrapunkt« nimmt er für sich in einem Brief an Joseph Gregor vom 08.01.1935 in Anspruch (BJG, S. 17).

⁷⁶ Werbeck, *Tondichtungen*, S. 30.

Berlins »Richard-Strauss-Epoche«.

Richard Strauss und das Musikleben im kaiserlichen Berlin

Dietmar Schenk

Es gibt unscheinbare Tatsachen, die erst auf den zweiten Blick interessant werden. Richard Strauss' langjährige Bindung an die Berliner Hofoper ist eine solche. Nicht weniger als zwei Jahrzehnte, von 1898 bis zum Ende der Monarchie 1918, bekleidete Strauss das Amt eines Hofkapellmeisters in der preußisch-deutschen Hauptstadt; gemessen an seiner Bedeutung im Musikleben, hat diese Anwesenheit nur geringe Spuren im kulturellen Gedächtnis Berlins hinterlassen.¹ Wenige Berliner dürften heute Strauss mit ihrer Stadt in Verbindung bringen; man denkt mit Blick auf ihn viel eher an München oder Dresden als an Berlin. So ist es nicht ganz zufällig, dass in einer lesenswerten Übersicht zur Musikgeschichte Berlins auf die Erwähnung von Richard Strauss ein Schwenk zur Operette folgt. Ingeborg Allihn berichtet, dass sich Strauss als Hofkapellmeister »um das zeitgenössische Schaffen [bemühte]«, um dann fortzufahren: »Das Berliner Publikum allerdings verlangte nach anderer Kost, wollte unterhalten werden, forderte Spektakuläres aus sensationellen Traumfabriken: Revue und Operette traten ihren Siegeszug an.«² Dieser Hinweis auf populäre Seiten des Musiklebens deutet schon auf die Unterhaltungskunst im republikanischen Berlin und die Krise bürgerlicher Musikkultur voraus.

Faszinierende Aspekte des Berliner Musiklebens in der Kaiserzeit, etwa seine Internationalität und die Unabhängigkeit gerade der modernen Tendenzen von der Sphäre der »offiziellen« Kunst, sind heute dagegen nicht mehr gut bekannt, soweit sie sich

1 Solche Überlegungen stellt an, wer sich mit Blick auf ein größeres Publikum mit einem Thema befasst. Das trifft auf den Verf. zu, denn er war Kurator einer Ausstellung *Richard Strauss im kaiserlichen Berlin*, die im Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen ab 20. Februar 2000 und – modifiziert und erweitert – im Musikinstrumenten-Museum SIMPK, Berlin, vom 11. Juni bis Ende August 2001 gezeigt wurde. Jürgen May, RSI, danke ich für die Einladung zur Tagung 2014, die an die mehr als ein Jahrzehnt zurückliegende Zusammenarbeit anknüpft. – Vgl. die Begleithefte zu den beiden Ausstellungen *Hofkapellmeister und Repräsentant des modernen Musiklebens. Richard Strauss im kaiserlichen Berlin* (= Die Ausstellung 2), Garmisch-Partenkirchen 2000, und *Richard Strauss im kaiserlichen Berlin*, hrsg. von Conny Restle und Dietmar Schenk, Berlin 2001.

2 Ingeborg Allihn, *Berlin. Historische Stationen des Musiklebens*, Laaber 1991, S. 29.

der »Legende von den zwanziger Jahren« entziehen.³ Bereits zeitgenössisch wurden die Qualitäten der Musikstadt durch kulturkritische Mäkelei relativiert; Berlin galt als Ort des bloßen »Betriebs«. Seit rund 50 Jahren werden sie zudem durch das bis heute gültige Selbstbild verdeckt: Nach 1945 hat Berlin in den »Twenties« eine Leitidee gefunden, anhand derer sich die Stadt kulturell definiert. Geschichtliche Mythen haben meist auch etwas Ausgrenzendes an sich; zu den 1920er-Jahren passen nun als Vorgeschichte die Karrieren der Operetten-Diva Fritzi Massary und des Komponisten von *Frau Luna* (1899), Paul Lincke, viel besser als die ebenso brillante Laufbahn des Richard Strauss.

In der Tat lässt sich nicht leugnen, dass die »Richard-Strauss-Epoche« in ihren politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen meilenweit von den 1920er-Jahren entfernt ist – diese ist modern, aber noch bürgerlich geprägt; jene ist ebenfalls modern, öffnete sich jedoch der »Massenkultur«. Dazwischen liegt der abrupte Wandel der Verhältnisse, den der Erste Weltkrieg auslöste. Die skizzierte Konstellation der Erinnerungskultur jedoch spiegelt sich in der Strauss-Forschung. Laurenz Lütteken urteilte jüngst: »Die Berliner Zeit von Strauss wurde bisher nur in ersten Anfängen archivalisch ausgewertet; viele Fragen sind noch unbearbeitet.«⁴

Im Folgenden können die Lücken, die im Wissen um den »Berliner Strauss« bestehen, nicht geschlossen, und es kann auch kein abgerundetes Bild des kaiserlichen Berlin als »Weltstadt« der Musik entworfen werden. Doch soll der Versuch unternommen werden, einige charakteristische Züge der Stadtentwicklung und des kulturellen Lebens zu benennen und mit Richard Strauss' Wirksamkeit in der preußisch-deutschen Hauptstadt in Beziehung zu setzen. Die Untersuchung konzentriert sich auf die Spannweite von Strauss' kultureller Positionierung – brachte er es doch fertig, als Hofkapellmeister zugleich ein Repräsentant der Moderne zu sein. Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Verwunderung darüber, dass Strauss' Doppelrolle als Hofbediensteter und Parteigänger des Neuen in der Kunst angesichts der massiven Konflikte zwischen Kaiser Wilhelm II. und der selbstbewusst auftretenden Berliner Kunst-Moderne überhaupt *möglich* war.

Dieses Thema soll in drei Schritten behandelt werden. Zunächst wird ein Blick auf die Stadtentwicklung Berlins geworfen; ihre Auswirkungen auf das kulturelle Leben im Allgemeinen und das Musikleben im Besonderen stehen dabei im Vordergrund (I).

3 So formulierte Helmuth Plessner. Vgl. ders., »Die Legende von den zwanziger Jahren« [1961], in: *Die Verführbarkeit des bürgerlichen Geistes. Politische Schriften* (= Gesammelte Schriften 6), Darmstadt 2003, S. 261–279. – Für den weiteren Zusammenhang siehe die Monografie des Verf., *Als Berlin leuchtete. Kunst und Leben im Berlin der Zwanziger Jahre*, Stuttgart 2015. Der vorliegende Aufsatz überschneidet sich thematisch ein wenig mit dem zweiten Kapitel (»Kaiserstadt, Berliner Moderne, Krieg. Zur Vorgeschichte«).

4 Laurenz Lütteken, *Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart 2014, S. 111 (im Kapitel »Berlin und die Moderne«).

Es folgt eine kurze Fallstudie, in der die aufgezeigte Konstellation im Spiegel des zeitgenössischen Urteils über Strauss und sein Verhältnis zu Berlin betrachtet wird; hier stoßen wir auf die zuspitzende Formulierung von Berlins »Richard-Strauss-Epoche« (II.). Einige Beobachtungen darüber, wie Strauss in der Kunstszene der Stadt vernetzt war, schließen sich an; sein Spagat zwischen »offizieller« und »secessionistischer« Kunst ist auch in dieser Hinsicht bemerkenswert (III.).

I.

Das Berlin des Jahres 1871 unterschied sich gewaltig vom Berlin des Jahres 1914. Mitte der 1880er-Jahre war zum Beispiel die – heute sehr zentral gelegene – Gegend um den Nollendorfplatz noch ganz ländlich, wie auf einem Aquarell von Franz Skarbina zu sehen ist;⁵ 20 Jahre später hatte die Großstadt die märkischen Wiesen, die noch bis dorthin reichten, geschluckt. Zu Beginn der viereinhalb Jahrzehnte, die zwischen der Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches (1871) und dem Beginn des Ersten Weltkriegs (1914) liegen, hatte Berlin weniger als eine Million Einwohner.⁶ Am Ende der langen Periode des Friedens und des Wachstums bis 1914 war sie mit benachbarten Städten wie Charlottenburg, Spandau, Neukölln und Köpenick zu einer riesigen großstädtischen Agglomeration zusammengewachsen. Die Zahl der Menschen, die in diesem Ballungsraum lebten, erreichte fast die Marke von vier Millionen; die Stadtplaner rechneten für die Zukunft noch mit wesentlich höheren Ziffern, zu denen es niemals kommen sollte – heute beläuft sich die Bevölkerung auf 3,4 Millionen Menschen; das sind deutlich weniger als am Ende der besagten »Richard-Strauss-Epoche«.

Das alte, teils friderizianische, teils Schinkel'sche Berlin wurde in kurzer Frist zerstört; die Stadt veränderte ihr Gesicht von Grund auf. Ein Ungenügen an dieser Expansion, die alles zu zermalmen schien, war verbreitet, sodass der Kunstkritiker Karl Scheffler in einem berühmten Buch schrieb, Berlins »Stadtschicksal« sei es, »immerfort zu werden und niemals zu sein.«⁷

Dass dieser Emporkömmling unter den europäischen Großstädten es schwer hatte, sich einen Ruf als ein Sitz der Musen zu erwerben, liegt auf der Hand; die Haupt-

5 Abgebildet und kommentiert bei Margrit Bröhan, *Franz Skarbina*, Katalog zur Ausstellung im Bröhan-Museum, Berlin 1995, S. 56 f. Der Nollendorfplatz wurde zwischen 1868 und 1895 angelegt; das Aquarell zeigt den Blick von Südwesten, wohin die Umbauung noch nicht gelangt war.

6 Im Jahr 1860 betrug die Einwohnerzahl Berlins erst 493.400.

7 Vgl. die vor Kurzem erschienene Neuausgabe: Karl Scheffler, *Berlin – ein Stadtschicksal* [1910], Berlin 2015.

stadt eines Kaisertums ohne Tradition und einer »Großmacht ohne Staatsidee«⁸ galt nicht als Stätte der Kunst. In der Zeit um 1900 machten sich allerdings auch im kulturellen Leben die schiere Größe Berlins und seine ökonomische Kraft zunehmend bemerkbar. Berlin begann selbst traditionsreichen Kunst-Städten, etwa München in der bildenden Kunst oder Leipzig in der Musik, allmählich den Rang abzulaufen – vor allem dank seiner neu gewonnenen Rolle als Mittelpunkt des Kulturgeschäfts.⁹ Dass es für Richard Strauss attraktiv war, nach Berlin zu gehen, ist ein Indiz für den Aufstieg der deutschen Metropole. Der Berliner Musikagent Hermann Wolff setzte sich für Strauss' Berufung nach Berlin ein; er eröffnete diesem aber auch die Möglichkeit, nach New York zu gehen.¹⁰ Festzuhalten ist jedoch, dass von Berlin aus Fäden gezogen wurden, die bis nach Amerika reichten, und gerade damit mag zusammenhängen, dass Strauss den Standort Berlin dem Sprung über den Atlantik vorzog.

Die Blüte des Musiklebens gerade in der wilhelminischen Ära – also in der Regierungszeit Kaiser Wilhelms II. (1888–1918) – basierte nicht zuletzt auf wirtschaftlicher Prosperität. Das Musikleben konnte sich auf bürgerliche Schichten stützen, die zwar nicht die politische und militärische Macht in den Händen hielten, denen es aber wirtschaftlich gut ging und in denen die Liebe zur Kunst, speziell zur Musik der klassisch-romantischen Tradition, tief verwurzelt war. Die Jahrzehnte von der Mitte der 90er-Jahre bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs waren von einem lang andauernden Wirtschaftsaufschwung geprägt, der auf die »Große Depression« der Bismarckzeit folgte.¹¹ Das selbstbewusste Auftreten der Berliner Kunst-Moderne muss vor diesem Hintergrund verstanden werden.

Ursprünglich ganz für Zwecke des Hofes gedacht, musste die Oper Unter den Linden, deren Kapellmeister Strauss 1898 wurde, längst auch dem Geschmack und Kunsturteil des gebildeten und betuchten Publikums der Großstadt Berlin gerecht werden; sie war eine höfische Einrichtung, aber doch zugleich eine Institution des öffentlichen Musiklebens und damit der Kritik und dem Einfluss der öffentlichen

8 So Helmuth Plessner, »Die verspätete Nation« [1935/1959], in: ders., *Die Verführbarkeit des bürgerlichen Geistes*, S. 7–223, hier S. 48 (Kapitelüberschrift).

9 Das ist ein Eindruck, der einer empirischen Überprüfung bedürfte, wie sie Jürgen Reuleucke und Gerhard Brunn für die allgemeine Geschichte vorgelegt haben. Der von ihnen herausgegebene Band *Metropolis Berlin. Berlin als deutsche Hauptstadt im Vergleich europäischer Hauptstädte*, Bonn und Berlin 1992, untersucht die Zentralität Berlins und ihre Grenzen.

10 Lütteken, *Richard Strauss*, S. 109. – Vgl. auch Edith Stargardt-Wolff, *Wegbereiter großer Musiker. Unter Verwendung von Tagebuchblättern, Briefen und vielen persönlichen Erinnerungen von Hermann und Louise Wolff, den Gründern der ersten Konzertdirektion, 1880–1935*, Berlin 1954. – Sayuri Hatano schreibt an der Universität der Künste Berlin eine Dissertation über dieses wichtige, aber aufgrund der Quellenlage schwierige Thema.

11 Die Folgen der Großen Depression auf Mentalität und Kultur hat Hans Rosenberg in einer klassisch gewordenen Studie untersucht. Vgl. ders., *Große Depression und Bismarckzeit. Wirtschaftsablauf, Gesellschaft und Politik*, Frankfurt am Main 1967.

Meinung ausgesetzt. Die schwierige Aufgabe der Intendanten bestand darin, hier einen Ausgleich zu erreichen. Mit der Expansion Berlins hängt zusammen, dass das Opernhaus Unter den Linden, das König Friedrich II. 1743 einweihen konnte, bei Weitem zu klein für die enorm gewachsene Stadt geworden war; man dachte deshalb an einen Neubau. Gegenüber dem Reichstag, am Rande des Tiergartens, befand sich seit 1850 das Kroll'sche Etablissement, das der Hof als *Neues Königliches Operntheater* übernommen hatte und das zugunsten eines Neubaus der Hofoper abgerissen werden sollte. Hier dirigierte Strauss von 1901 bis 1903 die Konzerte des Berliner Tonkünstler-Orchesters. Die Planungen waren 1913 so weit gediehen, dass der ausgewählte Architekt, Stadtbaurat Ludwig Hoffmann, eine Entwurfsskizze vorlegen konnte. Aufgrund des Ersten Weltkriegs kam das Vorhaben nicht zum Tragen.¹²

Die Musikstadt Berlin zeichnet sich in der Kaiserzeit durch ihre beinahe globale Ausstrahlung aus, die bereits bis nach Japan reichte. An der Herkunft der Musik-Studierenden, die sich einfanden, ist sie abzulesen. Zwischen 1909 und 1914 erschien ein Führer *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?*, der den Ratsuchenden Hunderte von Musiklehrerinnen und Musiklehrern aller Fächer und Instrumente, aber auch Hutgeschäfte, Büros für Wohnungsvermittlung und anderes mehr empfahl.¹³ Am Stern'schen Konservatorium der Musik wurde Musiktheorie nicht nur auf Deutsch und Englisch, sondern auch auf Russisch unterrichtet.¹⁴ Nicht erst durch den Aufstieg des Nationalsozialismus, sondern bereits durch den Ersten Weltkrieg erlitt diese Zentralität erhebliche Einbußen; die Entfremdung des Deutschen Reiches von der westlichen Welt schlug sich deutlich nieder. Was das Musikleben angeht, so lag der Höhepunkt der internationalen Vernetzung Berlins gewiss nicht in der Zeit der Weimarer Republik, sondern in den Jahren um 1900.¹⁵

12 Vgl. Ruth Freydank, »Der Opernbau-Wettbewerb. Endpunkt einer Epoche«, in: *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*. Publikation zur Ausstellung des Stadtmuseums Berlin, hrsg. von Ruth Freydank, Berlin 1995, S. 189–206.

13 Vgl. *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?*, hrsg. von Richard Stern, 1. Ausgabe Berlin 1909 und 5. Ausgabe 1914.

14 Vgl. vom Verf., »Das Stern'sche Konservatorium der Musik. Ein Privatkonservatorium in Berlin, 1850–1915«, in: *Musical Education in Europe, 1770–1914. Compositional, Institutional, and Political Challenges*, hrsg. von Michael Fend und Michel Noiray, Berlin 2005, Band 1, S. 275–297. – Als Archivar der Berliner Universität der Künste besuchte mich eines Tages ein Ehepaar aus Irland, das sich auf den Spuren der Urgroßmutter befand. Diese hatte es sich leisten können, eine ganze Konzertsaison lang, von Oktober bis Mai, als junge Frau in Berlin zu leben, um Konzerte zu besuchen – also nur um Musik zu hören, nicht etwa um Musik zu studieren. Sie hatte ein Tagebuch geführt, sodass ihren Nachfahren manche Einzelheiten nachvollziehbar waren.

15 Empirische Forschungen auf diesem Gebiet wären sinnvoll und finden zum Teil von Herkunftsländern wie Finnland, Japan und Südafrika aus im Archiv der Universität der Künste, das der Verfasser betreut, statt. An der LMU München hat jüngst Veronika Keller ihre Dissertation mit dem Titel »Here I am in my Mecca«. *Die US-amerikanische Musikschülermigration nach Deutschland, 1843–1918* abgeschlossen. Darin befasst sie sich auch mit den amerikanischen Studierenden in Berlin.

An dieser Stelle fehlt der Platz, ausführlich zu beschreiben, wie in *allen* Künsten – in Literatur, Theater, bildender Kunst und Musik – seit den 80er-Jahren des 19. Jahrhunderts selbstständige, vom Kaiser unabhängige Einrichtungen entstanden und sich behaupteten; in ihnen artikuliert sich in Gestalt der Berliner Moderne – der Begriff stammt aus der Literaturgeschichte¹⁶ – ein neuartiges bürgerliches Selbstbewusstsein. Für das kulturelle Leben im kaiserlichen Berlin wurde um die Jahrhundertwende das Spannungsverhältnis zwischen »offizieller« Kunst im Umkreis von Hof und Staat und den modernen Strömungen kennzeichnend. Kaiser Wilhelm II., der seit 1888 mit autokratischen Neigungen regierte, stellte gerade auch kunstpolitisch seine Souveränität unter Beweis; er verachtete den Naturalismus – eine Kunst, die seiner Meinung nach »aus dem Rinnstein steigt«.¹⁷ Man kann es leider nicht zurückhaltender ausdrücken: Die Kunstauffassung Seiner Majestät war reaktionär. Daraus ergaben sich massive Konflikte. Genau in dem Jahr, in dem Strauss nach Berlin wechselte, formierte sich die Berliner Secession – als eine Art von Auszug aus der Königlichen Akademie der Künste.

Es sei dahingestellt, ob eine *Berliner Moderne* über die Grenzen der verschiedenen künstlerischen Sparten hinweg ästhetisch greifbar ist; zweifellos gab es aber eine enge Vernetzung innerhalb der Künstlerschaft und der Künstler mit jenen Kreisen, die das moderne kulturelle Leben trugen; das Bürgertum »fand« die Moderne, wie der große Historiker des 19. Jahrhunderts, Thomas Nipperdey, zutreffend formulierte.¹⁸ Am Anfang stand die »jüngste Dichtung« der 80er-Jahre, dann erfassten moderne Tendenzen eine künstlerische Sparte nach der anderen. Der Friedrichshagener Dichterkreis bildete sich, und mancher in ihm ging mit sozialistischen und anarchistischen Ideen um.¹⁹ Mit dem Skandal um eine Ausstellung von Edvard Munch tat sich 1892 erstmals in der bildenden Kunst eine Kluft zwischen modernen und traditionellen Positionen auf. Überall wurde dem Kaiser dank der Mittel künstlerischen Ausdrucks Paroli geboten, und das gelang nicht nur, weil die Kritiker mutig, vorlaut oder wortgewaltig und die Künstler fantasievoll, eigenwillig und unbotmäßig waren, sondern vor allem deshalb, weil sich neue Institutionen des kulturellen Lebens, die nicht an Hof und Staat gebunden waren, erfolgreich etablierten. Die *Freie Bühne* führte Theaterauf-

16 Vgl. *Die Berliner Moderne, 1885–1914*, hrsg. von Jürgen Schütte und Peter Sprengel, Stuttgart 1987.

17 So äußerte er sich anlässlich der Fertigstellung der Siegesallee im Tiergarten 1901. Zit. nach *Berlin um 1900. Katalog zur Ausstellung der Berlinischen Galerie in Verbindung mit der Akademie der Künste zu den Berliner Festwochen*, Berlin 1984, S. 199.

18 Vgl. Thomas Nipperdey, *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Berlin 1988. – Eine geringfügig andere Position nahm Wolfgang J. Mommsen ein, der das Hinauswachsen der Kunst-Moderne, insbesondere der Avantgarde, aus dem Wertekanon des Bürgertums betonte. Vgl. etwa ders., *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830–1933*, Frankfurt am Main 2000.

19 Vgl. *Friedrichshagen und seine Dichter. Arkadien in Preußen*, hrsg. von Günter de Bruyn, Berlin 1992, und Gertrude Cepl-Kaufmann, Rolf Kauffeldt, *Berlin-Friedrichshagen. Literaturhauptstadt um die Jahrhundertwende. Der Friedrichshagener Dichterkreis*, [Berlin] 1994.

führungen in geschlossenem Rahmen durch, um die Zensur zu umgehen; das *Deutsche Theater*, das Max Reinhardt 1905 kaufte, entwickelte sich zur wichtigsten modernen Bühne. Einflussreiche Kunsthändler, die Brüder Paul und Bruno Cassirer, unterstützten als Sekretäre die Berliner Secession; im wohlhabenden Westen, in der Kantstraße und am Kurfürstendamm, errichtete sie eigene, gut besuchte Ausstellungsgebäude. Das Berliner *Philharmonische Orchester* agierte auf Vereinsbasis, arbeitete aber eng mit der Konzertagentur Wolff & Sachs zusammen.²⁰

Eine Ausnahme im institutionellen Gefüge des kulturellen Lebens im kaiserlichen Berlin stellt in dieser Hinsicht die Oper dar, deren Unterhalt und Betrieb besonders kostspielig waren. Das Opernhaus Unter den Linden, das vom Königlichen Haus getragen wurde, bewahrte im Kern ein Monopol. Erst 1911 wurde in der – damals noch selbständigen – Stadt Charlottenburg eine Bürger-Oper auf privater Basis errichtet. Sie profilierte sich bezeichnenderweise als »Wagner-Oper«; diese Neugründung fand aber recht spät statt, wenige Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs.²¹ Die *Komische Oper* Hans Gregors an der Weidendammer Brücke, nicht weit vom Bahnhof Friedrichstraße, wurde zwar schon 1905 gegründet, hielt sich jedoch nur wenige Jahre, bis 1911.²²

Doch nicht einmal die Sachwalter höfischer Interessen konnten sich der musikalischen Moderne, die im Trend der vom Bürgertum geprägten öffentlichen Meinung lag, entziehen. Das beweist die Berufung des jungen, aufstrebenden Dirigenten und Komponisten Richard Strauss zum Hofkapellmeister im Jahr 1898.

II.

Es ist aufschlussreich, einmal zu betrachten, wie sich die angedeutete Konstellation des Musiklebens im zeitgenössischen Urteil spiegelt. Das Wort von Berlins »Richard-Strauss-Epoche« findet sich im Vorwort der 1911 erschienenen feuilletonistischen Geschichtsdarstellung *Berlin als Musikstadt* des heute fast vergessenen Musikschrift-

20 Zum Theater vgl. Günther Rühle, *Theater in Deutschland, 1887–1945. Seine Ereignisse, seine Menschen*, Frankfurt am Main ²2007. Das Buch geht stark auf Berlin ein. – Zur bildenden Kunst siehe Peter Paret, *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Berlin 1981 (engl. spr. Orig.: *The Berlin Secession. Modernism and its enemies in Imperial Germany*, Cambridge, MA 1980). – Zur Musik vgl. *Variationen mit Orchester. 125 Jahre Berliner Philharmoniker*, hrsg. von der Stiftung Berliner Philharmoniker, Band 1: *Orchestergeschichte*, und Band 2: *Biographien und Kontexte*, Leipzig 2007.

21 Vgl. Detlef Meyer zu Heringdorf, *Das Charlottenburger Opernhaus von 1912 bis 1961. Von der privat-gesellschaftlich geführten Bürgeroper bis zur subventionierten Berliner Städtischen Oper*, 2 Bände, Berlin 1988.

22 Vgl. Ines Hahn, »Die Komische Oper: Ein gescheiterter Reformversuch«, in: *Theater als Geschäft*, S. 172–186.

stellers Adolf Weissmann.²³ Mit diesem Werk kann er nicht als der Eduard Hanslick Berlins gelten, doch darf sein materialreicher, schwungvoll geschriebener Rückblick, der mit zahlreichen Pointen und interessanten Details aufwartet, auch nicht unterschätzt werden, zumal er eine gewisse Authentizität als zeitgenössisches Dokument besitzt. Weissmann begleitete das Berliner Musikleben als umtriebiger Musikkritiker; in den 20er-Jahren war er einer der mächtigsten Vertreter seines Berufs.²⁴ Sein urteilsfreudiges Opus Magnum erschien im Jahr der Uraufführung des *Rosenkavalier*, als Richard Strauss noch mit der Berliner Hofoper verbunden war.

Die Formel von Berlins »Richard-Strauss-Epoche« taucht in einem Resümee der damals zurückliegenden Jahrzehnte auf. Weissmann schreibt: »[S]o lange es auch dauerte, bis ein Austausch freundlicher Gefühle zwischen Berlin und Wagner eintrat, unsere neueste Entwicklung, die Richard Strauss-Epoche wäre ohne diese starke Begeisterung für Wagner nicht zu begreifen.«²⁵ Dann relativiert Weissmann aber die Bedeutung einzelner Musiker-Persönlichkeiten aus der Erfahrung mit der Musikkultur einer Großstadt: »Doch weder Wagner noch Strauss allein hätten Berlin zur Musikstadt par excellence machen können. Das moderne Musikleben der Reichshauptstadt ist ein ungeheurer, aus vielen materiellen und geistigen Strömungen geborner Organismus. Auch die weltabgewandte Tonkunst hat sich vor dem Geist der Zeit beugen müssen. Das Gesicht Berlins hat sich seit dem Kriege 1870 / 71 verändert. Neue Elemente strömten in die Reichshauptstadt [...] die Initiative wuchs, der Amerikanismus durchdrang das Leben, durchdrang auch die Kunst, die Musik. [...] Wie kommt es aber, dass Berlin trotz alledem zum Range einer Musikstadt par excellence aufgestiegen ist? Dass alle Musik hier zusammenströmt?«²⁶

Weissmann beschreibt Berlins langsamen Aufstieg als Musikstadt. Politisch korrekt im Sinne der damaligen Zeit, setzt seine Darstellung im Jahr 1740, mit dem Regierungsantritt König Friedrichs II., den man den Großen nennt, ein. Zu den kulturkritischen Stereotypen, die im obigen Zitat anklingen, kommt ein Deutungsansatz hinzu, der – ganz in der Manier kulturgeschichtlicher Typologie, wie sie um 1900 en vogue war – Süd und Nord, Naivität und Reflexion, Wien und Berlin als Kontraste begreift. Ausführlich geht Weissmann auf Richard Wagners Einfluss in Berlin ein; die langwierigen Auseinandersetzungen um die Durchsetzung von dessen Werk in der Hauptstadt Preußens sind sein eigentliches Hauptthema. Das Fazit ist der Sieg Wagners auf ganzer Linie – allerdings erst nach Kämpfen, die Jahrzehnte währten.

»Richard-Strauss-Epoche« – das scheint ein großes, vielleicht allzu großes Wort für

23 Der vollständige Titel lautet *Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911*, Berlin und Leipzig 1911.

24 Vgl. vom Verf. einführend »Ein Musiker, der Schriftsteller ist«. Porträt des Berliner Musikkritikers Adolf Weissmann [1873–1929]«, in: *Neue Berlinische Musikzeitung* 11 (1996), H. 2, S. 3–11.

25 Weissmann, *Berlin als Musikstadt*, S. 8.

26 Ebd.

die Phase zu sein, die auf die Epoche Richard Wagners folgte. Schaut man näher hin, so lässt sich aber feststellen, dass es bei Weissmann ziemlich leicht dahin gesagt ist. Es umschreibt eine Mode und lässt vielleicht sogar einen Anflug von Ironie erkennen; um die Übertreibung eines Apologeten handelt es sich nicht. Das wird deutlich, wenn man sich die Einschätzungen im Einzelnen ansieht, die Weissmann über Strauss' Berliner Engagement zu Papier gebracht hat. Mit seinen Symphonischen Dichtungen ragt Strauss, so urteilt der Kritiker ein wenig gönnerhaft, »[a]us der Gruppe der Epigonen als ein Eigener« hervor; diese Einschätzung hindert ihn nicht daran, dem Komponisten wenige Zeilen später einen »Mangel an Poesie« vorzuhalten.²⁷ Weissmann wahrte eine gewisse Distanz gegenüber der grassierenden Strauss-Mode, die – ohne beendet zu sein – doch bereits in seine kulturgeschichtliche Bilanz eingeht.

Das Berliner Philharmonische Orchester hatte Strauss am 23. Januar 1888 – im Dreikaiserjahr – erstmals dirigiert. Erwähnt wird die Saison 1894/95, in der Strauss es nach Hans von Bülows Tod leitete; doch »Richard Strauss ist viel zu sehr Partei, um überall mit dem Herzen folgen zu können,« schreibt Weissmann über den Dirigenten Strauss, um sofort anschließend das Loblied Arthur Nikischs anzustimmen.²⁸ Auch auf Strauss' Dirigate der Sinfonie-Soireen der Königlichen Kapelle ab 1907 als Nachfolger Felix von Weingartners geht Weissmann ein: »Er hat den Erfolg für sich. [...] es ist unmöglich, sich der suggestiven Wirkung zu entziehen, wenn Strauss für sich und seine modernen Lieblinge spricht.«²⁹

Nach Übernahme des Amtes als Hofkapellmeister habe er den Spielplan der Hofoper beeinflussen können; deutsche Werke traten stärker hervor. Siegfried Wagners *Bärenhäuter*, Eugen d'Alberts *Kain*, Peter Cornelius' *Barbier von Bagdad* wurden einstudiert; später kamen Engelbert Humperdincks komische Oper *Heirat wider Willen* und Hans Sommers *Rübezahl* hinzu. Auf die Strauss-Inszenierungen an der Hofoper geht Weissmann nur knapp ein. Leo Blech sei ein vorzüglicher *Elektra*-Dirigent gewesen, erwähnt er.³⁰ Strauss' eigene Werke konnten nicht zuletzt dank »kleine[r] Zugeständnisse des sehr diplomatischen Hofkapellmeisters«³¹ immerhin aufgeführt werden, was in Wien mit *Salome* nicht möglich war. Dass Weissmann von einer »Richard Strauss-Epoche« spricht, ist also Ausdruck gewandter journalistischer Formulierungskunst, die einen Augenblick der Gegenwart aufgreift und mit einer Pointe festhält.

27 Ebd., S. 350.

28 Ebd., S. 361.

29 Ebd., S. 365. – Zu Felix Weingartners Konflikten in Berlin vgl. ders., *Erlebnisses eines »Königlichen Kapellmeisters« in Berlin*, Berlin 1912.

30 Zu Leo Blech vgl. jetzt *Leo Blech. Komponist, Kapellmeister, Generalmusikdirektor*, hrsg. von Jutta Lamprecht (= Jüdische Miniaturen), Berlin 2015.

31 Weissmann, *Berlin als Musikstadt*, S. 403. – Die Premieren in der Berliner Hof- und Staatsoper sind dokumentiert worden in: *Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden*, hrsg. von Georg Quander, Frankfurt am Main, Berlin 1992, S. 379–465.

III.

Im November 1898 trat Strauss das Amt des Hofkapellmeisters an der Berliner Hofoper an. Obwohl sich seine alltäglichen Verpflichtungen aufgrund immer wieder veränderter Vereinbarungen im Laufe der Jahre kontinuierlich verringerten, bekleidete er die Position in der Kaiserstadt 20 Jahre lang – für den Rest der Zeit, die der Hohenzollern-Monarchie gegeben war –, seit 1908 im Rang eines Generalmusikdirektors. Nach der Revolution vom 9. November 1918 und der Auflösung des kaiserlich-königlichen Hofstaates übernahm Strauss interimistisch sogar die Leitung des in gewisser Weise herrenlos gewordenen Opernhauses, um dann aber nach Wien zu gehen.³² Als Strauss die Berliner Tätigkeit aufnahm, war er 34 Jahre alt; Kaiser Wilhelm II. regierte bereits seit einem Jahrzehnt, und als Strauss die Stadt verließ, war er Mitte 50, die Monarchie bestand nicht mehr; im Gefolge der Revolution von 1918/19 wurde eine *Neue Musik* propagiert, in der Strauss allenfalls noch die Rolle eines Patrons spielte.

Besonders wichtig dürften aber die ersten Jahre seiner Anwesenheit in Berlin gewesen sein; in ihnen tauchte er ins kulturelle Leben der preußisch-deutschen Hauptstadt ein. Else Lasker-Schüler schrieb einmal über die Kunstszene der deutschen Metropole: »Eine unumstößliche Uhr ist Berlin, sie wacht mit der Zeit, wir wissen wieviel Uhr Kunst es immer ist.«³³ Wenn die besonderen Bedingungen dieser Stadt zum kompositorischen Schaffen von Richard Strauss einen Beitrag geleistet haben, so besteht er wohl darin, ihm die jeweilige Uhrzeit angesagt zu haben. Strauss traf in Berlin ein, als sich gerade die Secession bildete; für ihn noch wichtiger war der Aufstieg Max Reinhardts, der nach der Gründung des Kabarettts *Schall und Rauch* (1902) seine große Karriere als Theaterunternehmer, Intendant und Regisseur begann.³⁴ Mit den modernen Strömungen, die sich hier zeigen, stimmte er überein.

Einen äußeren Höhepunkt stellte der sensationelle Erfolg von Strauss' Oper *Salome* dar. Obwohl die Uraufführung an der Semper-Oper in Dresden stattfand, gibt es Berliner Bezüge, die zeigen, dass Strauss in der Berliner Kunstszene verankert war und dass

32 Die äußeren Daten der Verpflichtung Richard Strauss' an der Hofoper sind ausführlich behandelt in *Richard Strauss und die Berliner Oper. Festschrift der Berliner Staatsoper zu des Meisters 70. Geburtstage*, hrsg. von Julius Kapp, Berlin 1934, und *Richard Strauss und die Berliner Oper. Zweite Folge. Die Berliner Staatsoper zum 75. Geburtstag des Meisters*, hrsg. von dems., Berlin 1939.

33 Zit. nach *Der Sturm im Berlin der zehner Jahre*, hrsg. von Barbara Alms und Wiebke Steinmetz, Katalog zur Ausstellung der Städtischen Galerie Delmenhorst Haus Coburg, Bremen 2000, S. 47.

34 Zu Reinhardt vgl. einführend Christoph Funke, *Max Reinhardt*, Berlin 1996. – Siehe auch *Schall und Rauch. Erlaubtes und Verbotenes. Spieltexte des ersten Max-Reinhardt-Kabarettts* (Berlin 1901/02), hrsg. von Peter Sprengel, Berlin 1991.

er die aktuellen Trends kannte und geschickt aufgriff. »Modern« zu sein, bedeutet ja zunächst einmal nichts anderes, als auf der Seite des Neuen zu stehen; diese Modernität suchte der junge Strauss auch auf die Gefahr hin, in Hofkreisen als anstößig zu gelten und bürgerliche Konventionen zu verletzen. Die Uraufführung der *Salome* fällt in den Dezember 1905; in diesem Jahr übernahm Max Reinhardt das Deutsche Theater und feierte mit Shakespeares *Sommernachtstraum* riesige Erfolge.

Drei Jahre zuvor, 1902, hatte Reinhardt Oscar Wildes *Salome* im Kleinen Theater, einer Bühne für Kammerspiel, in einer geschlossenen Veranstaltung aufführen lassen; Strauss befand sich unter den Zuschauern.³⁵ Das Theater war gerade erst eröffnet worden; es wandte sich an Besucher, für die hohe Eintrittspreise kein Hindernis waren. Eine Saison später konnte das Stück trotz der Zensur, die der Polizeipräsident von Berlin ausübte, auch öffentlich dargeboten werden. Die *Salome* spielte bei Reinhardt die Schauspielerin Gertrud Eysoldt, die den Typus der dämonischen Frau oft verkörperte. Der Entwurf des Bühnenbildes stammte von Max Kruse.³⁶

Zu *Ariadne auf Naxos*, 1912 in Stuttgart uraufgeführt, schuf Ernst Stern, der Haus-Bühnenbildner von Max Reinhardt, der viel zum Zauber von dessen Theaterkunst beigetragen hat, die Kostüme und Bühnenbilder.³⁷ Und um auf die Literaturszene kurz einzugehen, so hat Strauss Dichter vertont, die in Berlin damals namhaft waren: unter anderen Richard Dehmel und John Henry Mackay, den Wiederentdecker des Junghegelianers Max Stirner; damals begegnete Strauss auch Hugo von Hofmannsthal. Gerade die Schriftsteller, die sich im Seebad Friedrichshagen bei Berlin angesiedelt hatten, kokettierten gern damit, dass sie mit der Staatsgewalt schon einmal angeeckt waren. Der Librettist von Strauss' Oper *Feuersnot* (1902), Ernst von Wolzogen, hatte unmittelbar vor der Zusammenarbeit mit Strauss das erste Berliner Kabarett, das *Überbrettl*, eröffnet.³⁸

Neben den Aktivitäten inmitten der modernen Kunstszene standen für Strauss die Verpflichtungen an der Hofoper. Der General-Intendant der Königlichen Schauspiele, in dessen Amtszeit Strauss berufen wurde, war Graf Bolko von Hochberg, ein früherer Leiter der Niederschlesischen Musikfeste. Sein Nachfolger wurde 1902 Georg von Hülsen-Haeseler, Sohn des Vor-Vorgängers in diesem Amt. Das Personal der Hofoper

35 Vgl. Rainer Kohlmayer, »Oscar Wildes Einakter ›Salome‹ und die deutsche Rezeption«, in: *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte*, hrsg. von Winfried Herget und Brigitte Schultze, Tübingen 1996, S. 159–186.

36 Sein Ruhm wird heute von dem seiner Frau, der Puppenmacherin Käthe Kruse, überstrahlt. – Das Bühnenbild besitzt übrigens eine auffällige Verwandtschaft mit dem berühmtem Sternenhimmel von Karl Friedrich Schinkel: der »Sternenhalle im Palaste der Königin der Nacht« zu Mozarts *Zauberflöte* – gewissermaßen die berlinischste aller Theaterdekorationen. Max Kruse, den Max Reinhardt verpflichtet hatte, war Bildhauer und Mitglied der Secession.

37 Vgl. die Erinnerungen von Ernst Stern, *Bühnenbildner bei Max Reinhardt*, Berlin 1955.

38 Vgl. etwa Lionel Richard, *Cabaret – Kabarett. Von Paris nach Europa*, Leipzig 1993 (frz. Orig.: *Cabaret, Cabarets. Origines et décadence*, Paris 1991).

stand musikalisch auf höchstem Niveau; das gilt für eine Sängerin wie Emmy Destinn, die Salome der Berliner Hofoper, wie für die Dirigenten Leo Blech, Karl Muck und Felix von Weingartner, die neben Strauss tätig waren.³⁹ Letzterer ist als Hofkapellmeister zwar sein Vorgänger, leitete aber noch bis 1908 die Sinfoniekonzerte der Königlichen Kapelle. An der Hofoper galt das Prinzip der Anciennität, sodass Strauss' herausragende Stellung im Musikleben, die auf seinem kompositorischen Schaffen beruhte, im Verhältnis zu den Mitdirigenten nicht zum Ausdruck kam. Von anekdotischem Reiz sind die Veränderungen, die an den Strauss-Opern aufgrund des konservativen Geschmacks des Hofes im Allgemeinen und Kaiser Wilhelms II. im Besonderen nötig waren.⁴⁰

Im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg erlangte Strauss Anerkennung als ein, wenn nicht *der* führende Repräsentant des zeitgenössischen Musiklebens; ein Indiz seines Ansehens ist die Praxis, sein Bildnis in illustrierten Büchern, die sich damals verbreiteten, gelegentlich aus der alphabetischen Reihenfolge herauszunehmen und voranzustellen.⁴¹ Strauss' überaus prominente Stellung zeigt sich auch in einer ganzen Reihe von Bildnissen bekannter und beliebter Porträtisten der Berliner Gesellschaft: von Emil Orlik, Lehrer für Grafik und Buchkunst an der Berliner Kunstgewerbeschule, von Eugen Spiro, der speziell Musikerporträts schuf, von Hugo Lederer und – last but not least – von Max Liebermann.⁴²

Dessen Porträtgemälde von 1918 ist wohl das bedeutendste Kunstwerk, das Richard Strauss darstellt. Dieser befindet sich unter den von Liebermann Porträtierten in bester Gesellschaft: die Reihe reicht von den Maler-Kollegen Max Slevogt und Lovis Corinth über Wilhelm von Bode, den Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin, und Gerhart Hauptmann bis hin zu Albert Einstein und Generalfeldmarschall Paul von Hindenburg, der 1925 nach dem Tod Friedrich Eberts zum Reichspräsidenten gewählt wurde.⁴³

In der Berliner Musikkritik besaß Strauss namhafte Fürsprecher: Leopold Schmidt, den Kritiker des *Berliner Tageblatts*,⁴⁴ Wilhelm Klatte, Musikreferent beim *Berliner Lokalanzeiger* und Lehrer am Stern'schen Konservatorium der Musik,⁴⁵ sowie auch Oscar Bie, einen von der Kunstgeschichte kommenden Schriftsteller, der die *Neue Rundschau* im S. Fischer Verlag, einst das führende Organ des Naturalismus, redigier-

39 Zur Berliner Hofoper in der Kaiserzeit siehe Jens Malte Fischer, »Das Theater ist auch eine meiner Waffen.« Die Hofoper im Zeichen des Kaiserreichs«, in: Quander, *Apollini et Musis*, S. 117–144.

40 Näheres hierzu findet sich in der Dokumentation *Richard Strauss und die Berliner Oper*.

41 Vgl. den Bildteil in *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?*, 6. Ausgabe 1914.

42 Vgl. vom Verf. *Richard Strauss im kaiserlichen Berlin*, S. 26–29.

43 Vgl. Margreet Nouwen, »Vom ›Apostel des Hässlichen‹ zum Porträtmaler des Bürgertums«, in: *Max Liebermann – Jahrhundertwende*, hrsg. von Angelika Wesenberg, Publikation zur Ausstellung in der Alten Nationalgalerie, Berlin 1997, S. 239–258.

44 Vgl. Leopold Schmidt, *Aus dem Musikleben der Gegenwart*, 3 Bände, Berlin 1909, 1913 und 1922.

45 Vgl. etwa Wilhelm Klatte, *Zur Geschichte der Programm-Musik* (= Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen, hrsg. von Richard Strauss, Band 7), Berlin [1905].

te, und zugleich Opernkritiker des *Berliner Börsen-Couriers* war.⁴⁶ Zu den Publikationen, die dem Werk von Strauss gewidmet sind, gehört übrigens auch ein von Herwarth Walden herausgegebenes Buch zu den Orchesterwerken; nur vier Jahre nach dessen Erscheinen gründete er die Zeitschrift und die Galerie *Der Sturm*, die dem Expressionismus in Berlin zum Durchbruch verhalf.⁴⁷

Es passt zum Juste Milieu der Jahrhundertwende mit seinen fein dosierten Spannungen und sorgfältig austarierten Kompromissen, dass Strauss die Berliner Stellung bis zum Ende der Kaiserzeit beibehielt, andererseits aber den Widerspruch zur Subordination am Hofe immer wieder suchte, wenn nicht sogar inszenierte. Die Aufsehen erregenden Uraufführungen von *Salome* (1905), *Elektra* (1909) und *Rosenkavalier* (1911) vergab er an die konkurrierende Semper-Oper nach Dresden.⁴⁸ Von Berlin aus war sie allerdings nicht ganz außer Reichweite: Die Berliner Kritiker konnten leicht anreisen, weil es eine gute Zugverbindung gab.

Zwischen Tradition und Moderne wurden um 1900 zwar heftige Konflikte ausgetragen; sie gingen aber nicht so weit, dass es innerhalb des etablierten aristokratisch-bürgerlichen Konsenses zum Bruch kam. Gegen die »offizielle«, vom Kaiser favorisierte Kunst wurde harsche Kritik laut; das Kaiserreich war nicht so monolithisch, dass Opposition völlig erstickt worden wäre – aller Behinderung zum Trotz. Richard Strauss saß, um ein Bild zu wählen, eben nicht zwischen allen Stühlen; obschon Hofbedienteter, konnte er es sich leisten, zur »Partei« der Moderne zu gehören. Bereits zeitgenössisch war er neben Gerhart Hauptmann, Max Liebermann und Max Reinhardt einer der Exponenten der Berliner Moderne; als *Persönlichkeiten* bildeten sie in einer zwar nicht mehr autokratischen, aber doch nach Autoritäten verlangenden Epoche einen kulturellen Gegenpol zum Kaiser.

46 Vgl. Oscar Bie, *Reise um die Kunst*, Berlin ²1910.

47 Vgl. *Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen*, hrsg. von Herwarth Walden, Berlin [1908].

48 Das Verhältnis zwischen den beiden Residenzstädten Berlin und Dresden einschließlich ihrer Opernhäuser und Ensembles thematisiert in diesem Band auch Carsten Schmidt am Beispiel der Uraufführung der *Alpensinfonie* (1915).

Meister – Freunde – Zeitgenossen. Richard Strauss und Gerhart Hauptmann

Dörte Schmidt

In memoriam Wolfgang Winterhager

Stellt man das Verhältnis beider Künstler in den Kontext von Richard Strauss' Berliner Jahren, so legt man den Schwerpunkt auf den Beginn der persönlichen Beziehungen. Fragt man jedoch nach der öffentlichen Wahrnehmung dieses Verhältnisses heute, so richtet sich der Blick eher auf die 1930er- und 40er-Jahre. Ulrich Herbert erwähnt in seiner jüngst erschienenen *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert* nur sehr wenige Musiker und noch weniger Komponisten, Richard Strauss aber wird genannt, in einem Atemzug mit Gerhart Hauptmann und im Zusammenhang mit den durch den Nationalsozialismus provozierten Kontinuitäten und Brüchen in den deutschen Kultureliten:

»Aber andere blieben und machten ihren Frieden mit dem Regime, Gerhart Hauptmann etwa, der seine Stilisierung zum deutschen Dichterfürsten genoss; Werner Krauss, Wilhelm Furtwängler, Richard Strauss – sie verliehen dem neuen Staat jene kulturelle Reputation, die für seine Akzeptanz im Bildungsbürgertum so wichtig war.«¹

Nicht erst aus der Sicht des Zeithistorikers stehen Strauss und Hauptmann in diesem Sinne gemeinsam für die dagebliebenen Künstler, die »am ›Kulturvorhang‹ des Reiches [ihr] Stück gewebt« hatten.² Bereits bevor sein erstes Jahr im Exil vollendet war, richtete im November 1933 etwa Thomas Mann, viel zitiert, angesichts der Frage nach verbliebenen Existenzmöglichkeiten in Deutschland seinen Blick – »unweigerlich«, wie Hans Rudolf Vaget bemerkt³ – gerade auf diese beiden Künstler: »Schließlich brauchte man sich nicht zu benehmen wie Hauptmann und Strauss, sondern könnte

1 Ulrich Herbert, *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*, München 2014, S. 367.

2 Wie es Signe von Scanzoni (über ihre Debatte mit Erika Mann über diese Fragen berichtend) formulierte, in: Signe von Scanzoni, *Als ich noch lebte. Ein Bericht über Erika Mann*, hrsg. von Irmela von der Lühe, Göttingen 2010, S. 121.

3 Hans Rudolf Vaget, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main 2006, S. 189.

eine ernste und jedes Hervortreten ablehnende Isolierung bewahren.«⁴ Fast als wolle sie diesen Gedanken aufnehmen, bemerkt Signe von Scanzoni – zu dieser Zeit Lebensgefährtin Erika Manns – über das Konzept der von ihr für die Stadt München zum 100. Geburtstag des Komponisten 1964 kuratierten Ausstellung:

»Gemäß meinem permanenten Zwischen-den-Stühlen-Sitzen gedenke ich nicht, den hochzuschätzenden Richard nur zu feiern, sondern will versuchen – soweit dies im Rahmen einer Huldigungsexposition überhaupt denkbar ist –, die Fragwürdigkeit einer unter hochbrisanten politischen Umständen nur noch werkbezogenen Existenz wenigstens anschaulich zu machen. Ich brauche dazu den Gegensatz, das andere Deutschland, ergo Thomas Mann.«⁵

Ganz klar tritt hier hervor, dass solche Kontextualisierung für die Strauss-Verehrerin Scanzoni der Kunstwahrnehmung nicht äußerlich, sondern existentiell für die Frage nach dem Überleben der Kunst war. Vor diesem Hintergrund widmete sie »eine ganze Abteilung den deutschen Gegensätzen im Kunstwirken«,⁶ und zwar eben nicht einfach in der Entgegenstellung von Strauss und Mann. Vielmehr nimmt sie das Dreieck Strauss – Hauptmann – Mann in den Blick (auch um die Ebene klarzumachen, auf der hier das Verhältnis von Kunst und Politik zu denken ist):

»Neben dem 1936 im Olympiastadion zu Berlin seine Hymne dirigierenden Richard Strauss, dem in politischer Hinsicht – und wohl nicht nur in dieser – mystisch-wirren Großmeister Gerhart Hauptmann, zwei Repräsentativ-Deutschen aus dreierlei politischen Systemen, stand der erkenntnisfähige Thomas Mann. Dokumentarisches in Riesenvergrößerungen – grell erleuchtet – erläuterte die verschiedenen Standpunkte.«⁷

Im Katalog der Ausstellung spiegelt sich dieses Konzept deutlich, dort findet sich der Kommentar zu dieser Dreieckskonstellation als Anmerkung zu einem in der Ausstellung gezeigten Foto vom Münchner Festbankett anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises an Mann am 27. Dezember 1929. Scanzoni nimmt das Foto zum Anlass, den gegen Mann gerichteten und auch von Strauss unterzeichneten »Protest der Richard-Wagner-Stadt München« zu thematisieren, und bemerkt:

»Die Kluft zwischen ›deutsch‹ und ›deutsch‹ – das traditionelle Dilemma – erweiterte sich zum unüberbrückbaren Abgrund. Die Teilung Deutschlands hatte sich im geistigen Bereich vollzogen. Thomas Mann, repräsentativ für Deutschland,

4 Thomas Mann, Tagebucheintrag, 20.11.1933, in: Thomas Mann, *Tagebücher 1933–1934*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main 1977, S. 251.

5 Scanzoni, *Als ich noch lebte*, S. 37f.

6 Ebd., S. 146.

7 Ebd., S. 147.

wie es auch Gerhart Hauptmann und Richard Strauss waren, betrat, wenn auch gänzlich unbeabsichtigt, einen neuen Lebensweg.«⁸

Hauptmann steht also schon länger mit im Bild. Im Folgenden seien diese Fäden aufgenommen und gleichsam als Komplement zu Vagets Vorschlag, das Verhältnis zwischen Strauss und dem ins Exil gegangenen Thomas Mann als »Zeitgenossenschaft ohne Brüderlichkeit« zu fassen,⁹ versucht, das bisher – trotz der zu Beginn der 1980er-Jahre durch Dagmar Wünsche besorgten Publikation der erhaltenen Korrespondenz¹⁰ – kaum im Detail diskutierte Verhältnis zwischen eben jenen »Repräsentativ-Deutschen aus dreierlei Systemen« Strauss und Hauptmann näher zu betrachten.¹¹

I.

Die persönliche Bekanntschaft zwischen Strauss und Hauptmann entwickelte sich während Strauss' Tätigkeit an der Berliner Hofoper und hing offensichtlich direkt damit zusammen, dass beide im Zuge eines wachsenden öffentlichen Interesses ihre Werke gegenseitig auf den Theaterbühnen wahrnahmen.¹² Auch wenn die letzten Mitarbeiter Hauptmanns, Carl Friedrich Wilhelm Behl und Felix Alfred Voigt, in ihrer 1957 erschienenen Chronik des Hauptmann'schen Lebens die erste Begegnung bereits auf die Wiener Erstaufführung des Dramas *Einsame Menschen* 1891 im Burgtheater datieren, legt die Berliner Zeit den Grund sowohl für das persönliche Verhältnis wie

8 *Richard Strauss und seine Zeit. Ausstellung im Münchner Stadtmuseum am Jakobsplatz 13. Juni – 13. Sept. 1964*, Bearbeitung des Katalogs: Signe von Scanzoni, München 1964, S. 155. Hauptmann wird im Katalog im Abschnitt über die Berliner Zeit eingeführt, gezeigt wird das Schreiben Hauptmanns an Strauss vom 04.12.1912 mit dem Dank für dessen Glückwünsche zu seinem 50. Geburtstag. Mann kommt erst im Teil ab 1933 ins Spiel.

9 Vaget, *Seelenzauber*, S. 168–202.

10 »Gerhart Hauptmann – Richard Strauss. Briefwechsel«, hrsg. von Dagmar Wünsche, in: *RSB, N. F.* 9 (1983), S. 3–37 (im Folgenden *BGH*).

11 Ein erster Ausgangspunkt für das hier verfolgte Interesse an der näheren Differenzierung des Verhältnisses von Strauss und Hauptmann war die Frage, warum Joseph Gregor nach dem Bruch mit Strauss während der Arbeit an *Capriccio*, der sich auch als durchaus politisierter, zeitgebundener Dissens über die Haltung zur klassischen Antike unter dem NS beschreiben lässt, offenbar ausgerechnet in Hauptmann jemanden sah, dessen Weg er nun aktiv weiter folgen wollte. Siehe hierzu Dörte Schmidt, »Die Liebe der Danae – Capriccio. ›Schwanengesänge‹ in Zeiten des Krieges?«, in: *StraussHb*, S. 276–312, hierzu vor allem S. 280–285.

12 Von Oktober 1898 bis Oktober 1910 fest angestellt als »Erster Preußischer Kapellmeister«, danach in einem ursprünglich bis 1920 fixierten, dann aber 1918 aufgelösten Gastvertrag für Oper und Konzert.

für die öffentliche Präsenz beider Künstler.¹³ Der Hauptmann-Biograf Peter Sprengel setzt den engeren Kontakt den konkreten Belegen folgend ab 1902 an und bringt ihn mit Hauptmanns Besuch der Aufführung von Strauss' Oper *Feuersnot* in der Berliner Oper am 14. November 1902 in Zusammenhang, den Hauptmann am folgenden Tag in seinem Tagebuch festhielt, ohne eigens auf ein Treffen mit dem Komponisten einzugehen.¹⁴ Bereits vier Tage zuvor hatte er notiert: »Gestern Strauss' ›Heldenleben‹ gehört. Kienzl kennengelernt. Heute erste Probe A[rmer] H[einrich].«¹⁵ Der erste zwischen beiden belegte Brief geht von Richard Strauss am 8. Dezember 1902 an Hauptmann mit Dank für Freikarten zur Berliner Erstaufführung von Hauptmanns Drama *Der arme Heinrich* am Berliner Lessingtheater.¹⁶

Der Beginn eines wirklichen persönlichen Kontakts fällt in die Zeit, in der Hauptmann seine zweite Familiengründung legitimierte, die ihn auch näher an die musikalischen Kreise Berlins heranführte. Nachdem 1900 aus seiner Beziehung zu der Geigerin Margarete Marschalk sein vierter Sohn Benvenuto hervorgegangen war, zog die junge Familie 1901 nach Agnetendorf und machte die Beziehung damit öffentlich, 1904 heirateten Margarete Marschalk und Gerhart Hauptmann.¹⁷ Die Freundschaft zwischen der Familie Strauss und der zweiten Familie Hauptmann (mit Margarete und Benvenuto) bestand bis in die Nachkriegszeit und verband auch die Söhne.¹⁸

Ab 1904 deuten sich in den Tagebucheintragungen Hauptmanns auch Treffen jenseits von Theaterereignissen an, etwa im Oktober »Gestern Abend Erich Schmidt, Richard Strauss, Maler Exter aus München«¹⁹ oder im Dezember: »Berliner Zwi-

-
- 13 C. F. Behl und Felix A. Voigt, *Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen*, München 1957.
 - 14 Gerhart Hauptmann, *Tagebücher 1897 bis 1905*, hrsg. von Martin Machatzke, Frankfurt am Main und Berlin 1987, S. 342.
 - 15 Ebd.
 - 16 BGH, S. 6f.; siehe auch Peter Sprengel, *Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie*, München 2012, S. 359.
 - 17 Hauptmann war von 1885 bis 1904 mit Marie Thienemann verheiratet gewesen und hatte mit ihr drei Söhne (Ivo, Eckhard und Klaus). Bereits seit 1893 unterhielt er eine Beziehung zu Margarete Marschalk, die er jedoch erst nach der Scheidung von Marie Hauptmann 1904 heiratete. Ausführlicher zu Hauptmanns Familienleben siehe Sprengel, ebd., passim.
 - 18 Dr. Christian Strauss danke ich für den Hinweis, dass die Freundschaft der Familie Strauss mit Hauptmann allein dieser Familie galt. Mit der ersten Ehefrau und den Söhnen aus erster Ehe bestand kein freundschaftlicher Kontakt (Telefongespräch mit der Verfasserin, 12.06.2014).
 - 19 Hauptmann, Tagebucheintrag, 26.10.1904, in: ders., *Tagebücher 1897 bis 1905*, S. 394. Bei Erich Schmidt handelt es sich vermutlich um den Literaturwissenschaftler, der 1887 eine Professur für deutsche Literatur und Sprache in Berlin innehatte und 1909 Rektor der Berliner Universität wurde. Julius Exter gehörte als Maler zur Münchner Secession und hatte Hauptmanns 1894 bei Fischer in Berlin erschienenen *Hannele* illustriert. Vgl. auch Martin Machatzkes Stellenkommentar, ebd., S. 643.

schenzeit: Domestica v[on] Strauss, d'Albert-Abend, nachher mit ihm [d. i. Strauss] u[nd] s[einer] Frau allein zusammen [...].«²⁰

Seit den 1910er-Jahren spiegelt sich in der persönlichen Korrespondenz zunehmend das Bewusstsein einer von beiden geteilten historischen Bedeutung, sowohl der eigenen Person wie der des jeweils anderen. Für Hauptmann spielte dabei sicher auch eine Rolle, dass sein eigentliches musikalisches Idol Gustav Mahler 1911 gestorben war und als reales Gegenüber gleichsam nicht mehr zur Verfügung stand.²¹ Nur wenige Tage vor der Verleihung des Nobelpreises dankt Hauptmann 1912 Strauss für dessen Gruß zu seinem 50. Geburtstag mit den Worten:

»Sie wissen, es kann uns nichts Schöneres passieren, als von einem verehrten Mann und Meister begrüßt zu werden. [...] Ich brauche nicht zu sagen, mit welcher Spannung und lebendigen Teilnahme ich Ihr kraftvolles Schaffen verfolge – und welche Wünsche im Interesse der großen Angelegenheit der deutschen Musik ich immer wieder für Sie und Ihren Stern hege.«²²

»Meister«, nicht selten in der Kombination mit »Freund«, schließlich seit Mitte der 1920er-Jahre als gleichsam altdeutsch gefärbter Titel vor dem Vornamen, wird zur häufig gebrauchten Anrede der beiden füreinander – in den Briefen inszenieren beide, so könnte man als Komplement zu dem von Vaget beschriebenen Verhältnis Strauss–Thomas Mann nun zuspitzen, eine private und öffentliche Dimensionen verbindende Zeitgenossenschaft als »Meister« und »Freunde«.

II.

Parallel zur Konsolidierung der persönlichen Beziehung entwickelten sich auch gemeinsame öffentliche kulturpolitische Engagements.²³ So etwa fungierten Strauss und Hauptmann als Ehrenvorsitzende des 1897 gegründeten »Vereins zur Förderung der

²⁰ Ebd., S. 396.

²¹ Zu Hauptmanns persönlicher Verbindung zu Gustav Mahler siehe u. a. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, vor allem S. 356–358.

²² 04.12.1912, BGH, S. 7. Der Nobelpreis wurde am 10.12. verliehen.

²³ Dass Strauss bereits früh als (kultur)politische Instanz wahrgenommen wurde und deshalb auch in die Kritik geriet, mag man beispielhaft an der vehementen Verteidigung Arthur Seidls sehen, der sich unter dem Titel »Strauss als Politiker« 1912 in einem offenen Brief an die Redaktion der *Allgemeinen Musikzeitung* wandte. Siehe den Wiederabdruck in: Arthur Seidl, *Straußiana. Aufsätze zur Strauß-Frage aus drei Jahrzehnten* (= Deutsche Musikbücherei 8), Regensburg [1913], S. 170–191. Für den Hinweis auf diese frühe Quelle danke ich sehr herzlich Dr. Jürgen May, Garmisch-Partenkirchen.

Kunst«²⁴ – der, wenn man dem Hinweis im Briefkopf, das Organ des Vereins sei die Zeitschrift *Der Kunstwart*, folgt, offensichtlich in der Nähe der Lebensreformbewegung stand und für die Bewahrung einer bürgerlichen Kultur unter den Bedingungen der Industrialisierung eintrat.²⁵ Das Selbstbewusstsein, mit dem Strauss sich als politische Instanz verstand, wurde allerdings bald auch zum Ziel öffentlichen Spotts, so etwa kurz nachdem Kurt Breysig in *Der Tag* seinen Vorschlag zu einem »Rat der Besten« veröffentlicht hatte, den er dem Parlament zur Seite stellen wollte. Die Zeitschrift *Kladderadatsch* kommentierte in einer Karikatur: »Richard Strauß ist von Kurt Breysig in den »Rat der Besten« berufen. Man ist auf der Suche nach weiteren Mitgliedern.«²⁶ (Abb. 1)

Gerhart Hauptmann war hierfür ohne Zweifel ein naheliegender Kandidat. In der Öffentlichkeit waren Strauss wie Hauptmann seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts außerordentlich präsent gewesen, wie beispielsweise eine Umfrage der Zeitschrift *Arena* aus dem Jahr 1906 zeigt, in der nach den zwölf bedeutendsten Deutschen gefragt worden war: Hauptmann findet sich dort auf Platz 2 direkt hinter dem Kaiser, aber auch Strauss gehört zu dieser Gruppe.²⁷ Nicht nur einzeln, sondern bald immer wieder auch gemeinsam rückten beide in die öffentliche Wahrnehmung. Dies spiegelte sich bald auch in Karikaturen der satirischen Zeitschriften der Zeit.

24 Bis zu seinem Tod 1909 gehörte auch der Schriftsteller und Diplomat Ernst von Wildenbruch, der mit der Tochter Carl Maria von Webers verheiratet war, zum Kreis der Ehrenvorsitzenden.

25 In der Korrespondenz Strauss' findet sich der Briefkopf, siehe Hauptmann, *Tagebücher 1897 bis 1905*, S. 503, die Verbindung erwähnt auch: Walter Werbeck, »Strauss-Bilder«, in: *StraussHb*, S. 8. Zu diesem Verein: *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933*, hrsg. von Wulf Wülfing u. a., Stuttgart und Weimar 1998, S. 480. Die Mitteilungen des Vereins wurden als Beilage der in München erscheinenden Zeitschrift *Der Kunstwart* veröffentlicht, als Geschäftsstelle fungierte die Adresse des Berliner Schriftsteller Clubs, Mauerstraße 66/67. Vielleicht ist es kein Zufall, dass Hans Sommer 1898 einen Text zur Urheberrechtsfrage in eben dieser Zeitschrift publizierte; vgl. Michael Karbaum, »Strauss und die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer«, in: *StraussHb*, S. 29–34, hier S. 31. Zum *Kunstwart* und seiner in unserem Zusammenhang aufschlussreichen Nähe zum *Dürerbund* siehe auch: Birgit Kuhlhoff, *Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich (1871–1914)*, Diss. Ruhr-Universität Bochum 1990, v. a. S. 101–122 und 179–189. Zu Strauss' Engagement in Vereinen und Gesellschaften siehe auch Werbeck, »Strauss-Bilder«, vor allem S. 8.

26 Jürgen May danke ich herzlich für die Hinweise auf diese Karikatur, die in diesen Zusammenhang gehörende Anmerkung auf S. 175 in: Arthurs Seidl, »Strauß als Politiker«, sowie Pierluca Azzaros die Hintergründe des Verhältnisses von Breysig und Rathenau erhellende Monografie: *Deutsche Geschichtsdenker um die Jahrhundertwende und ihr Einfluß in Italien: Kurt Breysig, Walther Rathenau, Oswald Spengler*, Bern 2005.

27 *Arena. Illustrierte Monatshefte* 1 (1906/07), S. 451–464, siehe auch: Klaus Scharfen, *Gerhart Hauptmann im Spannungsfeld von Kultur und Politik 1880 bis 1919*, Berlin 2005, S. 36 und Anm. 120.

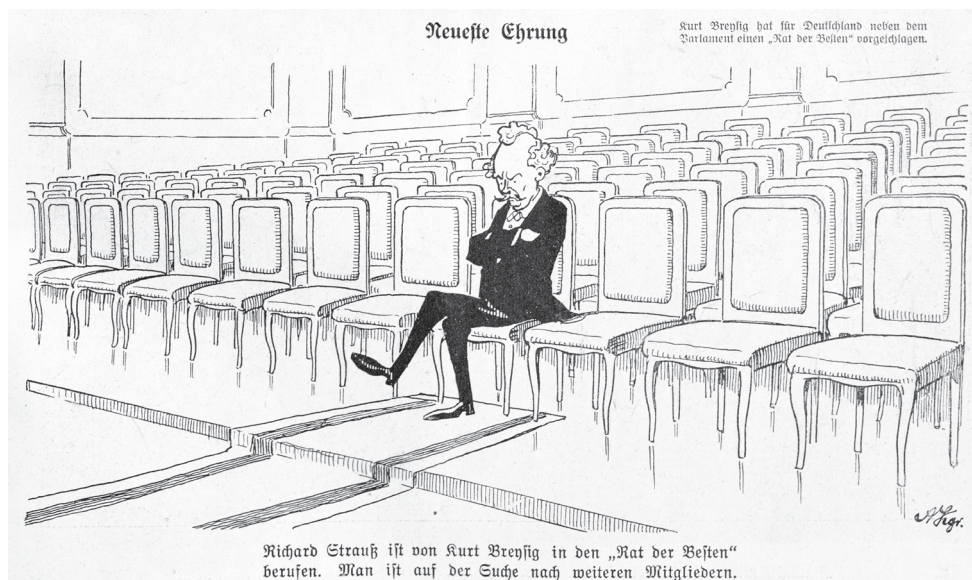


Abb. 1: »Neueste Ehrung«, in: Kladderadatsch, Nr. 38, 22.09.1912, S. 663, auch in: Richard Strauss. Sein Leben und Werk im Spiegel der zeitgenössischen Karikatur, ausgewählt und kommentiert von Roswitha Schlötterer-Trainer (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 20), Mainz 2009, Nr. 115, S. 145

Zunächst geschah das offenbar im Blick auf ihre Präsenz im Theaterleben, so wurden 1911 etwa in *Lustige Blätter. Schönstes buntes Witzblatt Deutschlands* unter der Rubrik »Theater der Woche« von dem Zeichner Wilhelm Anton Wellner (1859–1939) Richard Strauss (dessen im Januar des Jahres in Dresden herausgekommener *Rosenkavalier*, der in Berlin erst im November 1914 auf die Bühne kommen sollte, gegen Hermann Essigs Lustspiel *Die Glückskuh* ausgespielt wurde, das am Berliner Modernen Theater auf dem Spielplan stand), Gerhart Hauptmann (dessen *Ratten* gerade uraufgeführt worden waren) und Max Reinhardt (der mit einer *Oedipus*-Produktion auf Tournee durch die Provinz unterwegs war) in eine Reihe gestellt und satirisch vorgeführt (Abb. 2). Im Jahr darauf spottete der Zeichner Hans Rehwald in der im Verlag Mosse erscheinenden Zeitschrift *Ulk. Illustriertes Wochenblatt für Humor und Satire* unter der Überschrift »Berühmte Schneemänner« über die Abwesenheit der Berühmtheiten von Berlin (Abb. 3). Hier nun wurden Strauss und Hauptmann direkt gegenübergestellt – Strauss, dessen Rodelleidenschaft offensichtlich bereits zu dieser Zeit ein öffentliches Thema war, in der modernen und rasanten Version des Skeleton: mit dem Kopf voran, während Hauptmann die gemächlichere Version des Rodelns zugewiesen wurde.²⁸

²⁸ Auch in BGH, S. 6. Das Rodeln wird sich – wie auch das Skatspielen – in *Intermezzo*, dessen Text in den Jahren 1916–1917 entstand, als autobiografische Anspielung in einer eigenen Szene nieder-

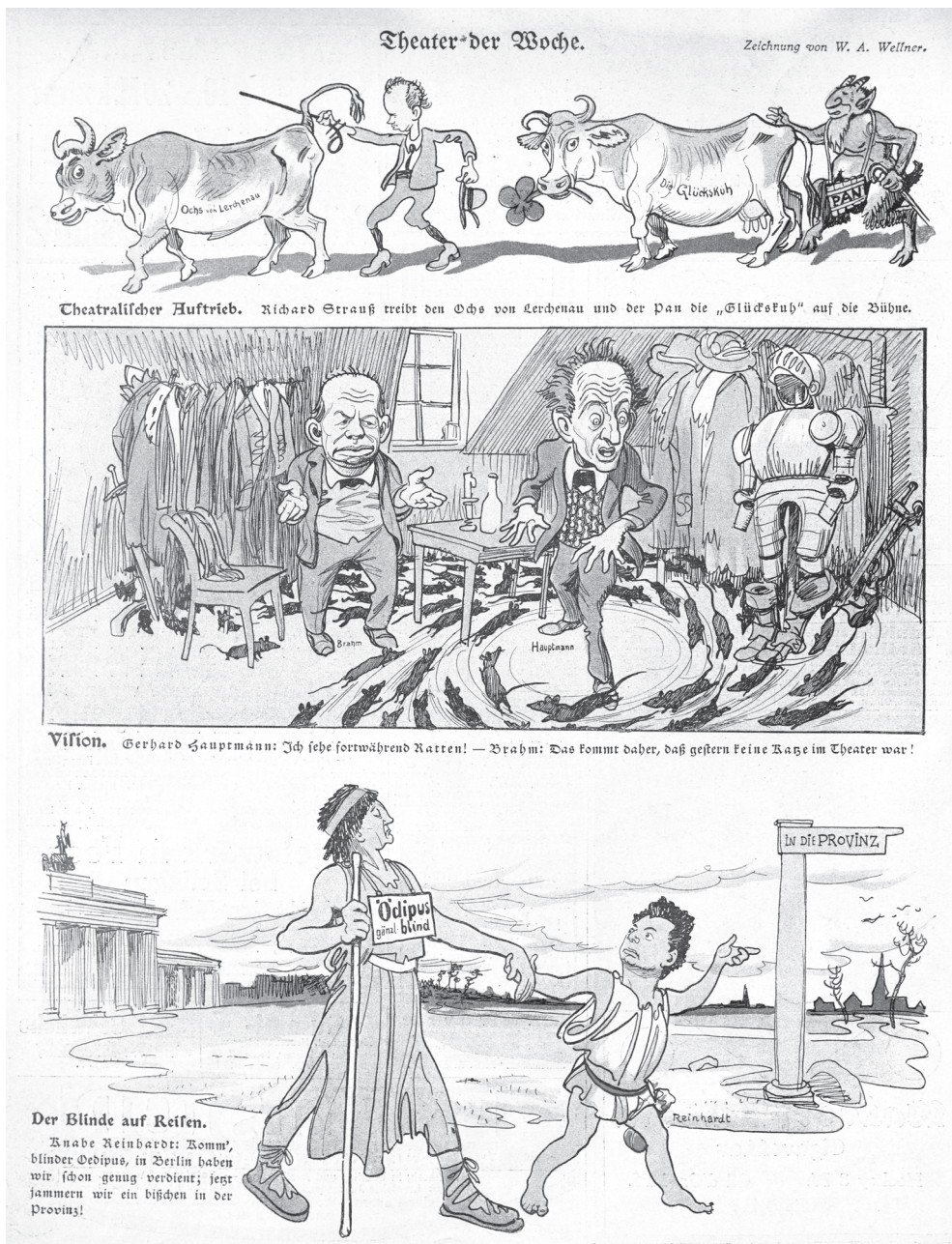
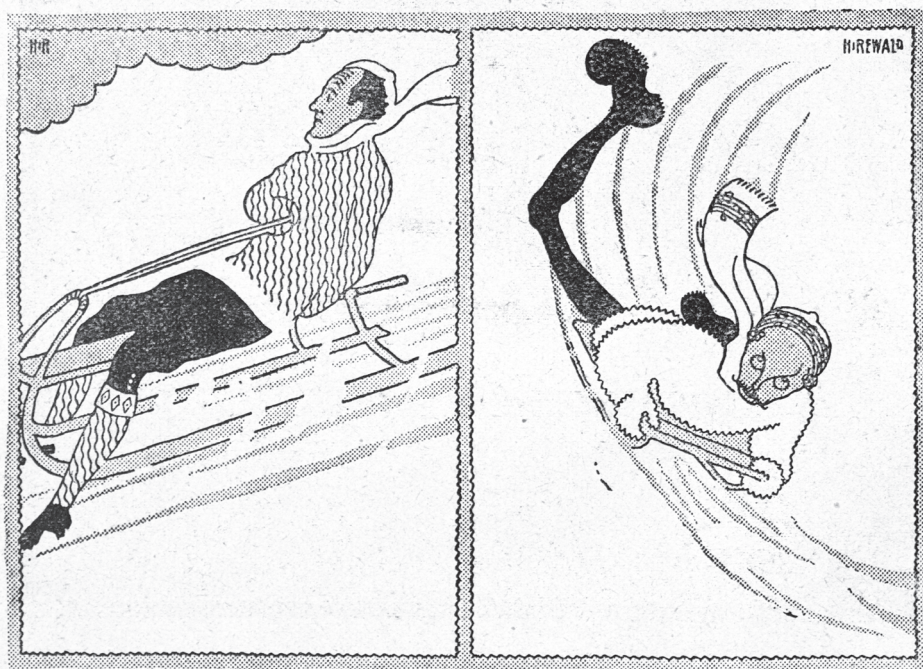


Abb. 2: »Theater der Woche«, in: Lustige Blätter. Schönstes buntes Witzblatt Deutschlands 1911, Nr. 8, auch in: Schlötterer-Trainer, Richard Strauss. Leben und Werk im Spiegel der zeitgenössischen Karikatur, S. 173

Berühmte Schneemänner.



Gerhart Hauptmann (z. Z. Agnetendorf)
als Schlitteratur-Champion.

Dr. Richard Strauss (z. Z. St. Moritz) ein
Meister der Skeletonkunst.

Abb. 3: »Berühmte Schneemänner«, in: Ulk. Illustriertes Wochenblatt für Humor und Satire 1912, Nr. 4, auch in: *Schlötterer-Trainer*, Richard Strauss. Leben und Werk im Spiegel der Karikatur, S. 211

Als Repräsentanten kultureller Ideale traten beide unter dem Eindruck des Kriegsausbruchs 1914 auch gemeinsam über den engeren kultur- bzw. kunstpolitischen Rahmen hinaus in Erscheinung, indem sie im November 1915 Mitglieder im Gründungspräsidium der »Deutschen Gesellschaft 1914« wurden.²⁹ Dieser auf Initiative

schlagen. Wie prominent dies im Strauss-Bild blieb, mag man auch daran sehen, dass noch die Münchner Strauss-Ausstellung 1964 zwei Fotos mit Strauss und seiner Frau Pauline sowie von Gerhart Hauptmann, seiner Frau Margarete und Benvenuto beim Rodeln zeigte, *Richard Strauss und seine Zeit*, S. 105. Möglicherweise teilten die Familien diese Leidenschaft für den Wintersport. Jürgen May danke ich herzlich für den Hinweis auf entsprechende Fotos im Richard-Strauss-Archiv.

²⁹ Noch an dem dieser Gründung vorausgehenden, mehr als problematischen Aufruf »An die Kulturwelt« hatte sich zwar Hauptmann, nicht aber Strauss beteiligt. Die Quelle mit allen Unterzeichnern ist online zugänglich unter: planck.bbaw.de/online/texte/Aufruf_An_die_Kulturwelt.pdf (abgeru-

von Karl Gustav Vollmoeller, Richard Dehmel, Walther Rathenau und Robert Bosch gegründete Club hatte sich zum Ziel gesetzt, politische, gesellschaftliche wie intellektuelle Kräfte verschiedener Ausrichtung zu bündeln. Die Mitgliederliste des Clubs liest sich geradezu wie eine Manifestation jener deutsch-jüdischen Bildungsgemeinschaft, die nach 1918 für eine politische wie kulturelle Kontinuität zwischen Kaiserreich und Weimarer Republik entstehen und deren Reinszenierung dann nach 1945 so wichtig werden wird – nicht umsonst kam der Club 1934 seiner Zwangsarisierung durch Selbstauflösung zuvor und schützte sich so vor manifester Vereinnahmung.³⁰ Dass sich Strauss und Hauptmann im Präsidium dieses Vereins (dem auch Thomas Mann angehörte) öffentlich positionieren, ist für ihre späteren Bedeutung als kulturelle Instanzen wichtig.³¹ Möglicherweise stand auch Strauss' Überlegung zu einer Kaiserhymne im Zusammenhang mit diesem politischen Engagement, zu der er sich – wie er im Februar 1915 dem Generalintendanten der Preußischen Staatstheater Georg von Hülsen-Haenseler mitteilte – einen Text von Gerhart Hauptmann wünschte.³² Vielleicht nicht von ungefähr erwähnte Hauptmann in seinem Tagebuch gerade

fen am 17.10.2016). Siehe zu diesem Aufruf auch: Rüdiger vom Bruch, »Geistige Kriegspropaganda. Der Aufruf von Wissenschaftlern und Künstlern an die Kulturwelt«, in: *Themenportal Europäische Geschichte* (2006), www.europa.clio-online.de/2006/Article=154 (abgerufen am 17.10.2016). Möglicherweise aus der Erfahrung mit dem Aufruf »An die Kulturwelt« heraus hat Hauptmann sich 1933 dem »Aufruf an die Kulturschaffenden« anders als Strauss nicht mehr angeschlossen.

- 30 Zu Hauptmann und der »Deutschen Gesellschaft 1914« siehe Sprengel, *Bürgerlichkeit*, S. 498 ff. Bernd Sösemann, »Jenseits von Partei und Parlament – W. Rathenaus »aufbauende Ideenpolitik« in der »DG 1914««, in: www.solon-line.de/2008/03/28/jenseits-von-partei-und-parlament-w-rathenaus-aufbauende-ideenpolitik-in-der-dg-1914 (abgerufen am 17.10.2016), sowie Klaus Scharfen, *Gerhart Hauptmann im Spannungsfeld von Kultur und Politik 1880 bis 1919*, Berlin 2005, S. 130 ff. Strauss und Hauptmann nahmen gemeinsam am 1. Clubabend der Gesellschaft am 14.10.1915 teil; siehe Sprengel, *Bürgerlichkeit*, S. 340–342 und Werbeck, »Strauss-Bilder«, S. 8.
- 31 Einen Kontext für Strauss' Beteiligung hieran mag das Verhältnis dieser Initiative zu vorangehenden Vorhaben liefern, die kulturelle und politische Elite zu versammeln, vor allem Kurt Breysigs bereits erwähntem »Rat der Besten« (1912), mit dem Richard Strauss ja auch direkt öffentlich in Verbindung gebracht wurde. Zum Zusammenhang zwischen Rathenau und Breysig siehe Azzarro, *Deutsche Geschichtsdenker*.
- 32 »Ich arbeite schon seit längerer Zeit an einer Kaiserhymne u. glaube jetzt endlich nach einem alten Kreuzfahrerliede eine passende Melodie geschaffen zu haben: Gerhart Hauptmann wird vielleicht schöne Worte dazu finden. Sobald wir etwas Gutes zu Stande gebracht haben, werde ich es Euer Exzellenz unterbreiten. Am liebsten möchte ich S. M. dem Kaiser selbst einmal die Melodie vorspielen: ich finde, sie dürfte Seiner Majestät gefallen. Beim Siegesinzug in Berlin soll die neue Hymne dann im großen Styl creirt werden.« D-Bga Brandenburg-Preußisches Hausarchiv (BPH) Rep. 119, Generalintendanz der Staatstheater, Nr. 3811 [Personalakte Strauss, 2. Band], Bl. 318^v, Brief Strauss an Hülsen-Haeseler, 16.02.1915. Für den Hinweis auf diese Quelle und die Überlassung seiner Transkription danke ich sehr herzlich Carsten Schmidt, Berlin. Zum weiteren Kontext siehe auch seinen Beitrag in diesem Band, S. 295–310. Möglicherweise erhoffte sich Strauss nach dem von ihm vorausgesetzten deutschen Sieg mit einem solchen Werk gleichsam einen aktualisierten Nachfolger für Richard Wagners *Kaisermarsch* WWV 104 zu

in der Zeit des politischen Umbruchs, in der Endphase des Ersten Weltkriegs, erstmals auch Pläne für eine künstlerische Zusammenarbeit mit Strauss, die die Verbindung beider auch auf dieser Ebene repräsentiert hätte.³³

III.

Gerade diejenigen kulturellen Instanzen, die seit der Jahrhundertwende die bürgerliche Moderne verkörperten, die – wie Dietmar Schenk mit Recht betont – als konstitutiv für die kulturpolitische Repräsentation des Kaiserreich gelten und deshalb politische Kontinuität sichern konnten,³⁴ rief Leo Kestenbergs nach Kriegsende gezielt auf, als er im Dezember 1918 seine Tätigkeit als Referent für musikalische Angelegenheiten im neugegründeten Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung aufnahm – das Ministerium stand zu dieser Zeit unter der gemeinsamen Leitung von Adolf Hoffmann (einem der Gründer der USPD) und dem Sozialdemokraten Konrad Haenisch.³⁵ In seinen Erinnerungen berichtet Kestenbergs:

»Bald wurde der Gedanke in ihm [Hoffmann] lebendig, einen höchsten künstlerischen Rat zu bilden, und ich empfahl ihm, drei bekannte und bedeutende Künstler hierzu aufzufordern, und zwar: Max Liebermann, Richard Strauss und Gerhart Hauptmann.^[36]

Die erste Zusammenkunft dieses Kunstbeirats fand im Ministerium in meiner

liefern; zu Wagners Plan siehe dessen Schreiben an den GMD des Preußischen Gardecorps Wilhelm Friedrich Wieprecht vom 15.03.1871, in: Richard Wagner, *Chorwerke mit einer Dokumentation zum Thema: Wagner und der Chor und zu den Chorwerken Wagners*, hrsg. von Reinhard Kapp (= Sämtliche Werke 16), Mainz 1993, S. 127.

33 Vermutlich im Januar 1918 notierte Hauptmann: »hörte zuerst in meinem Leben Figaros Hochzeit. Plan Oper für Strauss Kynast. Wenn Amor über der Novelle schwebt, so ist es das, was auch Sie im schönsten verkörpern: Schönheit.« Gerhart Hauptmann, *Tagebücher 1914 bis 1918*, hrsg. von Peter Sprengel, Frankfurt am Main 1997, S. 219. Offensichtlich war die Idee, das »Kynast-Fragment« (1897) für Strauss als Libretto zu bearbeiten: *Kynast* (1897–1918; Szenarien und Szenenfragmente in Prosa und Versen). Das *Kynast*-Fragment hängt eng mit dem Stoff für das Drama *Ulrich von Lichtenstein* zusammen, an dem sich in den 1920er-Jahren der Opernplan verdichtet, der dann aber nicht weitergeführt wird (das Schauspiel wird schließlich im November 1939 im Wiener Burgtheater ohne Musik aufgeführt werden).

34 Siehe hierzu seinen Beitrag in diesem Band, S. 37–49.

35 Im November 1918 berufen, schied Hoffmann bereits am 04.01.1919 infolge der Zerwürfnisse während des Spartakusaufstandes aus diesem Amt aus. Konrad Haenisch blieb im Amt. Siehe zu Haenischs kulturpolitischer Perspektive auf Hauptmann auch: Haenisch, *Gerhart Hauptmann und das deutsche Volk*, Berlin 1921.

36 Alle drei hatten der »Deutschen Gesellschaft 1914« angehört.

Gegenwart statt, und ich muß sagen, daß Adolf Hoffmann sich neben diesen drei Koryphäen zu behaupten wußte und daß er eine durchaus achtungsgebietende Figur machte. Aus dem Kunstbeirat wurde jedoch nichts, weil die Staatliche Akademie der Künste ihre älteren Rechte geltend zu machen wußte.«³⁷

Gleichzeitig war Strauss im November 1918 in den Künstlerrat der Berliner Oper gewählt worden, als deren interimistischer Leiter er bis zu seiner Abwahl im März 1919 fungierte. In diesem Zusammenhang muss man Strauss' Kommentar zu Hauptmanns Aufruf in der Abendausgabe des *Berliner Tageblatts* vom November 1918 lesen, zu deren Unterzeichnern – neben Liebermann – auch er gehört hatte.³⁸ Kurz nach Hoffmanns durch die Folgen des Spartakusaufstandes erzwungenem Rücktritt im Januar 1919 sandte Strauss seine Stellungnahme in Kopie an Hauptmann. Hier wandte er sich zunächst gegen weitere Aufrufe an die Kulturwelt und flankierte dies mit der Bemerkung, er halte Hauptmanns Aufruf vorerst für genügend und man müsse auch erst einmal sehen, was die Regierung »für uns tun will, bevor wir uns mit Haut und Haar verkaufen«:³⁹

»Der von den Männern der neuen Regierung in diesen Fragen gemachte Anfang erweckt die schönsten Hoffnungen für eine freiheitliche, gedeihliche Entwicklung der deutschen Kultur. Es wird von der Regierung selbst abhängen, durch die energische Kraft die bisher geäußerten Vorsätze in die Tat umzusetzen.«⁴⁰

Bemerkenswert an Strauss' Stellungnahme ist das dezidierte Zusammendenken von Kunst und Wissenschaft unter der Kategorie der »Intellektuellen«, jenem zu dieser Zeit keineswegs neutralen Begriff, mit dem die geistigen Eliten, die man für die Katastrophe des Ersten Weltkriegs verantwortlich machte, von rechts wie von links angegriffen wurden.⁴¹ Hier geht es nun um das Verhältnis dieser Kultureliten zu dem neuen Staatswesen und Strauss schließt mit der Bemerkung:

»Es muss also vorerst wohl der neuen Regierung überlassen bleiben, in welchem Umfang sie von dieser Mitarbeit Gebrauch machen will und kann und welchen

37 Leo Kestenberg, *Bewegte Zeiten. Musisch-musikantische Lebenserinnerungen*, Wolfenbüttel und Zürich 1961, S. 40 f.

38 Siehe hierzu auch Sprengel, *Bürgerlichkeit*, S. 519 f.

39 Strauss an Hauptmann, 14.01.1919, *BGH*, S. 9.

40 Strauss an Hauptmann, 14.01.1919, beigefügte Kopie der Stellungnahme vom 13.01.1919, *BGH*, S. 9.

41 Hauptmann geriet, wie man bei Dietz Bering nachlesen kann, genau in dieses Schussfeld; Dietz Bering, *Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes*, Stuttgart 1978, neu bearbeitet und erweitert Berlin 2010, siehe hierzu u. a. auch Thomas Spahn, »Zur Begriffsgeschichte der Intellektuellen«, in: *Die Intellektuellen und die Nationale Frage*, hrsg. von Gerd Langguth, Frankfurt am Main 1997, S. 19–32, und Helmut Scheuer, »Bekenntnis zu Deutschland? – Die Schriftsteller und die deutsche Nation in der Weimarer Republik«, ebd., S. 125–146.

Einfluss sie selbst den Intellektuellen an dem Neuaufbau, bzw. der weiteren Ausgestaltung der deutschen Kultur einräumen wird.«⁴²

Strauss reagierte damit offenbar nicht einfach nur allgemein auf Aufforderungen zur Ausweitung des öffentlichen Engagements der Kultureliten, sondern auch auf den Wechsel der Verantwortlichen, denn er vergaß nicht darauf hinzuweisen, dass er selbst bereits vom zuständigen Ministerium um Rat gefragt worden war. Offensichtlich sah er nun den Handlungsbedarf bei dessen neuer Spitze:

»Ich selbst hatte bereits Gelegenheit, bei der Neuregelung der Verhältnisse der höheren kgl. Theater zu Berlin dem neuen Kultur- und Finanzministerium mit Rat und tat zur Seite zu stehen und freue mich konstatieren zu können, dass ich bei den Leitern der genannten Ministerien weitblickendstes Verständnis und grossmütiges Entgegenkommen für die hohe Bedeutung der hier in Betracht kommenden hohen kulturellen Fragen gefunden habe.«⁴³

Strauss macht in seinem Schreiben einige konkrete Vorschläge, vor allem die Förderung und Verstaatlichung der größeren Hoftheater, Konservatorien und Orchester (eine Idee, die ihn offenbar mit Kestenberg verbindet). Auch die Frage nach der Beratungsinstanz in kulturellen Fragen für die Regierung wirft er auf und schlägt die »Schaffung eines Künstlerparlaments (bez. Parlamente der Männer aus der Wissenschaft)« vor, »das aus sich heraus (vollständig unabhängig von der ausschliesslich politische und soziale Fragen behandelnden Nationalversammlung) alle künstlerischen und sozialen Fragen soweit vorberät, dass sie sofort nach Genehmigung der Regierung unmittelbar Gesetzeskraft erlange«.⁴⁴ Ganz augenscheinlich akzeptierte Strauss (wie Kestenberg) nicht automatisch die ehemals Königlich Preussischen Akademien der Künste und der Wissenschaften als solche Instanz, die diese Aufgabe der Regierungsberatung in ihren Satzungen aus der Kaiserzeit festgeschrieben, sich aber wohl in seinen Augen nicht bewährt hatten.⁴⁵

Der Kontext »Akademie der Künste« ist, wie man auch Kestenbergs oben bereits zitiertem Rückblick anmerkt, wichtig für ein Verständnis dieses Vorgangs. Alle drei

42 Strauss an Hauptmann, 14.01.1919, beigelegte Kopie der Stellungnahme vom 13.01.1919, BGH, S. 10.

43 Ebd., S. 9.

44 Ebd., S. 10. Breysigs Vorstellungen vom »Rat der Besten« klingen hier durchaus auch noch mit. Gerhart Hauptmann antwortet umgehend auf Strauss' Brief und Stellungnahme. Seine Reaktion ist zustimmend und, was sein eigenes Engagement angeht, eher verhalten: »Was Sie in Ihrer Zuschrift gesagt haben, finde ich ausgezeichnet. Sie machen praktische Vorschläge, die Hand und Fuss haben, während ich es, wie Sie sehen werden, nur wieder zu einem höchst überflüssigen Stoßseufzer gebracht habe.« Hauptmann an Strauss, 19.01.1919, BGH, S. 10 f.

45 Zu Strauss' Unzufriedenheit mit den in seinen Augen fachfernen Entscheidungen des Reichstages siehe auch Werbeck, »Strauss-Bilder«, S. 11.

für den von Kestenberg protegierten Kunstbeirat Vorgeschlagenen spielten auch dort eine Rolle. Anders als Liebermann aber, der 1920 zu deren Präsident gewählt wurde, hatten Strauss und Hauptmann aus verschiedenen Gründen in dieser Zeit ein distanziertes Verhältnis zu dieser Institution: Strauss stritt um Anwesenheitsfragen und Finanzen, 1920 gab er seine Meisterklasse auf.⁴⁶ Hauptmann war zwar nicht Mitglied, spielte aber bei den Plänen des Akademiepräsidenten Karl Ludwig Manzel zur Erweiterung seiner Institution um eine Sektion Dichtkunst, der er mit Distanz begegnete,⁴⁷ eine wichtige Rolle. Er ist der Akademie erst 1928 beigetreten. Bemerkenswert an dem gesamten Zusammenhang ist, dass Kestenberg, der von Anfang seiner kulturpolitischen Tätigkeit in der Weimarer Republik an versuchte, eine staatlich verankerte Parallelstruktur zur Akademie zu bauen, diese mit Protagonisten wie Strauss und Hauptmann legitimierte und ihnen in diesem Zuge eine kulturpolitisch einflussreiche Position anbot – das heißt auf der personellen Ebene in direkte Konkurrenz zur Akademie trat. Auch wenn die Pläne einer direkten Einflussnahme durch den geplanten Kunstbeirat sich nicht verwirklichten, prägte dies doch die Bedeutung beider Künstler als kulturelle Instanzen in den 1920er-Jahren für die Außen- wie die Selbstwahrnehmung in einem Land, das nach der Kriegsniederlage seine internationale Reputation vor allem über seine Kultur wiederherzustellen suchte.⁴⁸ Wohl vor diesem Hintergrund ist meiner Einschätzung nach auch 1932 die noch in die Amtszeit von Theodor Lewald als Vorsitzendem des Olympischen Komitees fallende Anfrage an Strauss und Hauptmann zu sehen, eine Hymne für die Olympischen Spiele in Berlin 1936 zu schreiben.

46 Eva-Maria Axt, »Richard Strauss als Pädagoge«, in: *RSB, N. F.* 37 (1997), S. 75–85, hierzu vor allem S. 76 f. und 82. Strauss wird heute auf der Website der Akademie der Künste als Mitglied der Akademie 1909 bis 1945 geführt, seit November 1917 war er Leiter einer Meisterklasse. Ab Dezember 1918 aber, also genau in dem Zeitraum, für den Kestenberg das erste Treffen des geplanten Kunstbeirates erinnert, beginnt Strauss' Verhältnis zur Akademie deutlich zu kriseln, es gab Diskussionen über Gehaltsforderungen gegenüber dem Ministerium und im Sommer 1920 kam es schließlich zum endgültigen Bruch und zur Aufgabe der Meisterklasse. Siehe auch www.adk.de/de/akademie/mitglieder/mitglieder-datenbank.htm?we_objectID=29089 (abgerufen am 17.10.2016). Zu Strauss' Rolle in der Akademie der Künste siehe auch: Dörte Schmidt und Franziska Stoff, »Meisterausbildung und institutionalisierte ›höhere Bildung‹? Die Akademisierung der Kompositionsausbildung in Berlin und ihre kulturpolitische Dynamik«, in: *Von Arosa nach Leipzig. Hans Schaeuble und sein Kompositionsstudium am Leipziger Konservatorium*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Urs Fischer, Kassel 2016, S. 63–113.

47 Sprengel, *Bürgerlichkeit*, S. 617–624, hier S. 618.

48 Siehe hierzu den Abschnitt »Music, Politics, and German Identity«, in: Dörte Schmidt, »The most American City in Europe: Americans and Images of America in Berlin between the Wars«, in: *crosscurrents. American und European Music in Interaction, 1900–2000*, hrsg. von Felix Meyer u. a., Woodbridge und Rochester 2014, S. 72–88, hier S. 73–75.

IV.

Dass Strauss und Hauptmann, nachdem ersterer Berlin längst in Richtung Wien verlassen hatte, in Berlin weiterhin zusammen als Instanzen gesehen wurden, zeigt auch eine Karikatur aus den *Lustigen Blättern*, die das Thema Kulturnation und deren »Personal« 1922 sicher nicht zufällig gerade mit diesen beiden Figuren aufgriff (Abb. 4).

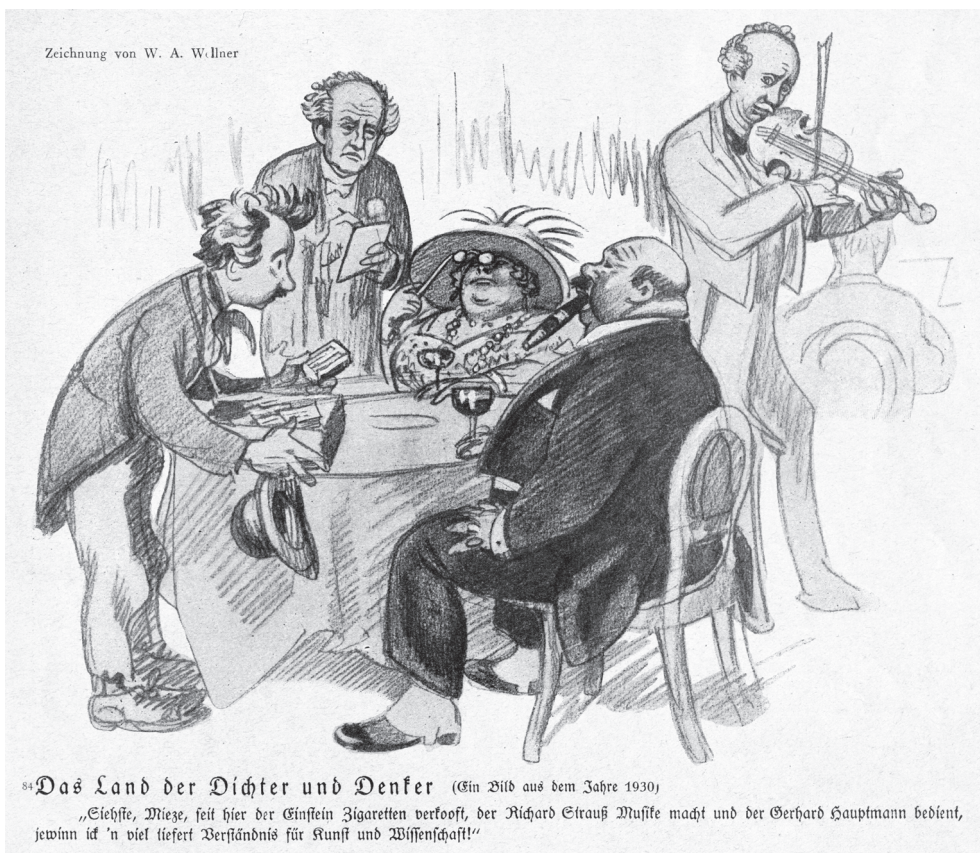


Abb. 4: »Das Land der Dichter und Denker (ein Bild aus dem Jahre 1930)«, in: *Lustige Blätter* 1922, Nr. 43, nach: Richard Strauss. Leben und Werk im Spiegel der Karikatur, S. 327

Der Zeichner Wilhelm Anton Wellner zeigt unter der Überschrift »Das Land der Dichter und Denker (ein Bild aus dem Jahre 1930)« ein etwas feistes Paar in einem Lokal und legt dem Mann deutlich berlinernd als Bemerkung in den Mund: »Siehste, Mieze, seit hier Einstein Zigaretten verkooft, der Richard Strauß Musike macht und der Gerhard Hauptmann bedient, jewinn ick 'n viel tiefert Verständnis für Kunst und Wissenschaft!«⁴⁹

An diese Konstellation versuchten die Nazis anzuknüpfen und sie ist sicher auch als Voraussetzung für die Besetzung der Position des Präsidenten der Reichsmusikkammer mit Strauss 1933 mit zu bedenken⁵⁰ (ebenso für seine Motivation, den Posten anzunehmen, wie den Auftrag für die Olympiahymne⁵¹). Anders als Hauptmann, der schon 1918/19 an konkretem politischem Einfluss nicht so interessiert schien, sah Strauss wohl nun seine zweite Chance gekommen.

Bemerkenswerterweise nennt auch Joseph Goebbels, dessen Propagandaministerium nach 1933 die Reichsmusikkammer unterstellt war und der auch die Olympischen Spiele für 1936 mitplante, Strauss und Hauptmann bereits früh als kulturelle Instanzen. Kurz vor seiner Teilnahme am Gründungskongress der Nationalsozialistischen Freiheitsbewegung Großdeutschland (die im August 1924 stattfand) und vor seiner Tätigkeit für das Propaganda-Blatt *Völkische Freiheit* notierte der seit seiner germanistischen Promotion in Heidelberg 1922 glücklos als Autor, Dramaturg und Journalist Tätige⁵² in seinem Tagebuch: »Wir jungen Männer kämpfen noch um die dauernde Lebensform, für die einst Wagner und Hebbel, Strauß und Hauptmann ihre Lanzen brachen.«⁵³

Zu diesem Zeitpunkt stellte der 26-jährige sein Programm gleichsam als ein kulturelles auf die Säulen des literarischen wie des musikalischen Theaters. Und genau dies inszenierte er schließlich auch mit dem Festakt zur feierlichen Eröffnung der Reichskulturkammer in der Berliner Philharmonie, die er wohl nicht von ungefähr auf den 15. November 1933 terminierte, also den Geburtstag Gerhart Hauptmanns, den man in Berlin 1922 (zum 60.) mit einer weitbeachteten Festrede Thomas Manns

49 Korrekt wären die Schreibweisen Richard Strauss und Gerhart Hauptmann; die Schreibweisen sind allerdings in den Publikationen der Zeit häufig inkonsistent und werden im Folgenden nicht jedesmal kommentiert.

50 Zu den Umständen seiner Berufung vgl. auch den Beitrag von Albrecht Dümmling in diesem Band, S. 73–108.

51 Vgl. die Bestandsbeschreibung zu den im Bundesarchiv verwahrten Materialien zur Planung, die bis 1926 zurückreichen, siehe den Datensatz »BArch R 8077« unter www.archivesportaleurope.net (abgerufen am 17.10.2016).

52 Siehe hierzu Simone Richter, *Joseph Goebbels – der Journalist. Darstellung seines publizistischen Werdegangs 1923 bis 1933*, Stuttgart 2010, mit einem Katalog der journalistischen Arbeiten, vor allem Kap. I.2 zur Zeit zwischen 1922 und 1924, S. 115–153.

53 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, hrsg. von Elke Fröhlich, Berlin 2014, Teil I, Band 1/I, Eintrag vom 25.07.1924, S. 179.

begangen hatte, worin Hauptmann zum »König der Republik« ausgerufen wurde,⁵⁴ und der 1932 (zum 70.) ebenfalls in Berlin mit der Verleihung der Goldenen preußischen Staatsmedaille und einem Empfang beim Staatspräsidenten noch einmal zu einem öffentlichen Großereignis der Weimarer Republik geworden war.⁵⁵ In seinem Tagebuch notierte Goebbels am Tag nach dem Festakt:

»Gestern: mein Ehrentag. [...] Philharmonie überfüllt. Geistige Repräsentanz der Nation. Mein Traum erfüllt. Egmont. Kayßler spricht gut. Und Schlusnus singt. So ans Herz greifend. Rauschend Strauß' ›Festliches Präludium‹. Hinreißende Musik. Gerhart Hauptmann. Ich drücke ihm die Hand. Dann rede ich. Mit stärkstem Beifall. [...] Das haben wir gut gemacht.«⁵⁶

Beide Künstler erwiesen sich ihrer bereits bestehenden Bedeutung wegen als unverzichtbare, weil international ausstrahlende kulturelle Repräsentationsfiguren, politisch jedoch für Goebbels bekanntermaßen immer wieder als überaus unzuverlässige Gewährsleute. Vor allem die öffentlich inszenierte Verbindung beider Künstler zu dem Wiener Gauleiter Baldur von Schirach, mit dem Goebbels vor allem auf dem Feld der Kultur ein Konkurrenzverhältnis pflegte, war ihm mehr als suspekt. Schirach unterlief die Partei-Direktive, nach der der 80. Geburtstag des Dichters zurückhaltend gefeiert werden sollte, holte ihn persönlich von den Feierlichkeiten in seiner Heimatstadt Breslau ab und begleitete ihn nach Wien, wo eine ganze Festwoche organisiert worden war.⁵⁷ Während ihn die Breslauer Veranstaltungen offenbar wenig störten, brachten die Wiener Aktivitäten, bei denen Strauss selbstverständlich anwesend war, Goebbels geradezu auf. Im Tagebuch liest man im Dezember 1942:

»Kreise der Partei wenden sich gegen die übertriebenen Lobhudeleien Gerhart Hauptmanns zu seinem 80. Geburtstag. Dieses Kuckucksei hat uns Schirach ins Nest gelegt. Die Dinge waren alle genau und sorgsam vorbereitet und geplant, aber Schirach hat wieder eine Extratour geritten und mir damit die gan-

54 Strauss wird ihn nach dem Krieg in einem vielzitierten Brief anlässlich des Inkognito-Besuches von Klaus Mann daran erinnern, dass dies ihr letztes Zusammentreffen war. Walter Thomas erwähnt die Episode bereits 1964 in seiner Monografie: »Nach Kriegsende erinnerte Richard Strauss in einem Schreiben Thomas Mann an ihre letzte Begegnung vor Ausbruch des Hitler-Spukes. Das war anlässlich der Münchner Ehrungen für den 70-jährigen Gerhart Hauptmann im Jahr 1932.« Walter Thomas, *Richard Strauss und seine Zeitgenossen*, München 1964, S. 283, siehe hierzu auch: Vaaget, *Seelenzauber*, S. 192, sowie Anm. 192, S. 435 f.

55 Vgl. Sprengel, *Bürgerlichkeit*, S. 666 f. Pressebericht z. B. *Berliner Morgenpost*, 16.11.1933, S. 3, pressechronik1933.dpmu.de/2013/11/16/pressechronik-16-11-1933 (abgerufen am 17.10.2016).

56 Goebbels, *Tagebücher*, 16.11.1933, Teil I, Band 2 / III, S. 316.

57 Peter Sprengel, *Der Dichter stand auf hoher Küste. Gerhard Hauptmann im Dritten Reich*, Berlin 2009, S. 310–314.

ze Angelegenheit etwas versaut. Ich werde dafür sorgen, daß die Extravaganzen Schirachs auf dem Kultursektor in Zukunft unterbunden werden.«⁵⁸

Dass ihm das nicht wirklich gelang, zeigt ein Jahr später ein Pressefoto anlässlich der Wiener Uraufführung von Hauptmanns *Iphigenie in Aulis* an dessen 81. Geburtstag, das Schirach bei diesem Anlass ostentativ zwischen Hauptmann und Strauss in der Loge des Burgtheaters zeigt.⁵⁹

Auch zu Strauss hielt Goebbels in dieser Zeit bereits deutlich Distanz – zur Uraufführung von *Capriccio* 1942 in München, die immerhin unter seiner Schirmherrschaft stand, war er nicht erschienen – und auch zu Strauss' 80. Geburtstag 1944 gebot die offizielle Parteilinie eine ähnliche Zurückhaltung, wie im Falle Hauptmanns zwei Jahre zuvor. Ein Eintrag vom Januar 1944 zeigt, dass Goebbels an seiner Einschätzung der Lage festhielt:

»Ein Bericht von Schlösser gibt mir Aufschluß über die augenblickliche kulturelle Lage in Wien. Schirach hat sich hier mit einem Geschmeiß umgeben, das alles andere als nationalsozialistisch ist. [...] Die Gerhard Hauptmann, Richard Strauss und Hans Pfitzner sind jetzt seine engste kulturelle Umgebung. [...] Ich werde demnächst einmal in Wien regulierend eingreifen, Schirach ist sonst in der Lage, aus dieser Stadt ein richtiges Dorado des Widerstandes gegen den Nationalsozialismus zu machen.«⁶⁰

Will man die Konsequenzen diskutieren, die diese Situation für die durchaus unterschiedlichen künstlerischen Haltungen bei Strauss und Hauptmann in dieser Zeit forderte, so muss man den Blick auf das Verhältnis der NS-Kultur zum Klassizismus der griechischen Antike und zu Goethe richten, und darauf, wie sich beide jeweils dazu verhalten: Es rücken also Hauptmanns *Iphigenien* und Strauss' *Liebe der Danae* und *Capriccio* sowie das Verhältnis beider zu Joseph Gregor in den Blick.⁶¹

58 Goebbels, *Tagebücher*, 09.12.1942, Teil II, Band 6, S. 416.

59 Diese Abbildung findet sich publiziert in: Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich. Eine Biographie*, München 1984, S. 377, ein ähnliches Foto mit der gleichen Personenkonstellation vom Jahr zuvor findet sich in: *BGH*, S. 5.

60 Goebbels, *Tagebücher*, 13.01.1944, Teil II, Band 11, S. 82.

61 Hierzu siehe Dörte Schmidt, »Die Liebe der Danae – Capriccio«, in: *StraussHb*, S. 276–312.

V.

Auffällig ist schließlich, dass die öffentliche Wahrnehmung der seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bestehenden Verbindung zwischen diesen beiden Künstlern nach dem Zweiten Weltkrieg nicht endete. Die Namen beider rückten jedenfalls in Westdeutschland schnell wieder gemeinsam in die öffentliche Aufmerksamkeit. Im Oktober 1949 konnte man im Magazin *Der Spiegel* unter der Rubrik »Affären« einen sehr ausführlichen Artikel lesen mit dem Titel: »Odyssee in Kisten. In Honolulu ist er nicht«.⁶² Es ging darin um den literarischen Nachlass Gerhart Hauptmanns, um den ein heftiger publizistischer Streit entbrannt war. Nun hatte sich Hauptmanns jüngster Sohn Benvenuto der Presse gestellt, die testamentarische Verfügung seines Vaters über den Nachlass publik gemacht und einer breiteren Öffentlichkeit die abenteuerliche Rettung der Hauptmann'schen Manuskripte aus Agnetendorf vor der herannahenden Front berichtet, die – ausgerechnet – bis in den Keller der Villa von Richard Strauss in Garmisch führte. *Der Spiegel* kommentierte:

»Die Häuser Strauß und Hauptmann waren seit langem freundschaftlich verbunden. Heute ist für Franz Strauß, den Sohn des verstorbenen Komponisten, der Name Hauptmann ein knallrotes Tuch. Seine Frau Alice droht jedem, der sie im Zusammenhang mit dem Hauptmann-Nachlaß nennt, mit juristischer Verfolgung.

So heftig waren die Debatten um das Kellergut der Villa Strauß, daß man darin einen Grund für das schlechte Befinden von Richard Strauß sah. Böse Zungen behaupteten sogar, Benvenuto morde durch sein Verhalten langsam den greisen Komponisten.

»Diese Behauptung war das Amüsement seiner letzten Wochen«, plaudert Benvenuto, »wir haben beide herzlich darüber gelacht.«⁶³

Dass Franz Strauss die Rolle des Hüters eines großen Erbes ebenso aktiv annahm wie auf ganz andere Weise Benvenuto Hauptmann, hatte ebenfalls bereits früh unter der kritischen Beobachtung der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft

62 [o. A.], »Odyssee in Kisten. In Honolulu ist er nicht«, in: *Der Spiegel* Nr. 44, 27.10.1949, S. 18–21. 1962 schafft es diese Geschichte sogar bis auf das Titelbild des Magazins, vgl. hierzu: [o. A.], »Ungeheures durchgemacht«, in: *Der Spiegel* Nr. 17, 25.04.1962, S. 56–69. Siehe auch: *Der Manuskriptnachlass Gerhart Hauptmanns: GH Hs 1–230*, bearbeitet von Rudolf Ziesche, hrsg. von Eev Overgaauw, Wiesbaden 1977, S. 17.

63 »Odyssee in Kisten«, S. 19.

gestanden und war anfangs häufig von der Presse kommentiert worden. Auch hier wurden beide Söhne immer wieder als Antagonisten inszeniert: »Väter und Söhne« überschrieb Max Pahl denn auch nicht von ungefähr seinen Artikel 1956 in der Wochenzeitung *Die Zeit* im Zusammenhang mit Benvenuto Hauptmanns öffentlicher Äußerung zur Verfilmung des *Fuhrmann Henschel*. Pahl sah darin einen Reklametricke der Filmfirma, die sich ihre stark in die Vorlage eingreifende Fassung, für Pahl offenbar ein Sakrileg, gleichsam authentifizieren ließ. Für unseren Zusammenhang interessant ist dieser Artikel vor allem deshalb, weil er zeigt, wie präsent die Verbindung der beiden Instanzen Hauptmann und Strauss zu dieser Zeit noch war. Pahl nämlich führte diesen Hintergrund für seine Argumentation auch angesichts der Söhne-Generation ins Feld, parallelisierte die frühe Rezeptionsgeschichte beider Künstler aus dieser Perspektive und schrieb die Fama vom Zerwürfnis implizit fort:

»Söhne sollten wissen, was der Vater dachte. Die Erben von Richard Strauß, Sohn und Enkel, gehen mit einstweiligen Verfügungen gegen Regisseure und Theater vor, die ein Opus des Altmeisters durch Regiekunststückchen verfälschen. Benvenuto Hauptmann denkt anders. [...] Im Namen des toten Vaters erkannte Gerhart Hauptmanns Sohn den ›Fuhrmann Henschel‹-Film an.«⁶⁴

Offensichtlich wurden nun die Söhne für das Vermächtnis der Väter verantwortlich gemacht – und für deren ästhetisches Weiterleben in der Nachkriegskultur. Das prägte nicht nur die Pressedebatten, die das Narrativ vom Zerwürfnis der Familien für ästhetische Verdikte nutzen, sondern in der Abwehr dieses Narrativs sowohl die Selbstdarstellung der Familien wie lange Zeit auch die Literatur über die beiden Künstler. Möglicherweise hängt es auch mit dieser Rechtfertigungssituation und seinem Wunsch, das freundschaftliche Verhältnis zur Familie Strauss zu beglaubigen, zusammen, dass Benvenuto Hauptmann im Juni 1961 einen privaten 16-Millimeter-Film aus den 1930er-Jahren an das Bundesarchiv in Koblenz gab, der Richard Strauss mit Hauptmann und seiner Frau Margarete sowie Benvenuto und dessen damaliger Frau gemeinsam mit dem deutschen Konsul Konrad Andrae und dessen Frau vor dem Hotel Excelsior in Rapallo zeigt.⁶⁵ Kurt Wilhelm stützt Benvenutos Version in seiner Alice Strauss gewidmeten und 1984 erschiene-

64 Max Pahl, »Väter und Söhne«, in: *Die Zeit*, Nr. 50, 13.12.1956.

65 Bundesarchiv, Filmarchiv, MAVIS 574506. Möglicherweise ist dieser Film von Franz Strauss gedreht worden; Dr. Christian Strauss verdanke ich den Hinweis, dass sein Vater eine Kamera besaß und immer wieder einmal Familienszenen festhielt. Für die Auskunft zur Übergabe des Filmes an das Bundesarchiv durch Benvenuto Hauptmann im Juni 1961 danke ich sehr herzlich Beatrix Dietel, M. A., Bundesarchiv, Abt. Filmarchiv, Berlin. Der Katalog des Bundesarchivs datiert den Film auf 1936. Sprengel berichtet über ein Zusammentreffen der Familien Strauss und Hauptmann in Rapallo am 3. bzw. 5. März 1938, siehe Sprengel, *Der Dichter*, S. 241.

nen Bildbiografie *Richard Strauss persönlich*, indem er im Zusammenhang mit der Beziehung zu Hauptmann schlicht das Foto eines Besuchs Benvenuto bei Strauss aus dem Jahr 1949 abdruckt.⁶⁶

Auf welches Vermächtnis die Söhne genau verpflichtet wurden, wird in der publizistischen Debatte kaum wirklich explizit, sondern erschließt sich zur Gänze erst über die vergangenheitspolitische Funktion solcher kultureller Instanzen. Hauptmann wie Strauss waren, worauf wie eingangs bereits zitiert Signe von Scanzoni nicht ohne Grund mit der Rede von den »Repräsentativ-Deutschen aus dreierlei politischen Systemen« ausdrücklich hinwies, als in den frühen 1860er-Jahren Geborene (wie der ein gutes Jahrzehnt jüngere Thomas Mann auch noch) Angehörige jener Generation des wilhelminischen Bildungsbürgertums,⁶⁷ deren Angehörige ihre kulturelle Verortung und ihre Karrieren nicht nur vor dem NS, sondern bereits vor dem Ersten Weltkrieg begründet hatten. Schon im Kulturleben der neuen Republik in den 1920er-Jahren wurden sie gemeinsam als zentrale Figuren wahrgenommen, die für die kulturelle Kontinuität mit dem Kaiserreich standen – und als solche verstanden sie sich auch selbst. Auf diesem Fundament stehend wurden sie für die Nazis attraktiv, und nur so konnten sie schließlich auch kulturell zu tragenden Säulen jener »Reinszenierung der deutsch-jüdischen Bildungsgemeinschaft« werden, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs vergangenheitspolitisch so wichtig wurde. Für diese Bildungsgemeinschaft stand die im Kaiserreich sozialisierte Generation, deren Bildungshintergrund die Verhandlungsführer der Siegermächte wie der NS-Verfolgten in der Nachkriegszeit mit den Repräsentanten Nachkriegsdeutschlands teilten.⁶⁸ Auf dieser Grundlage wurden sie zu Identifikationsfiguren sowohl für die Gebliebenen wie auch für nicht wenige Exilierte. Nach dem Tod der Väter rückten die Söhne ins Visier der verschiedenen Interessen an der Sicherung dieser Übereinkunft.

66 Siehe Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, S. 378. Bemerkenswerterweise wird auf der Seite davor unter Verweis auf Schirachs Kulturfreundlichkeit das bereits erwähnte Foto von Hauptmann und Strauss mit Schirach gezeigt.

67 Strauss *1864, Hauptmann *1862.

68 Hierzu Konstanin Goshler, *Schuld und Wiedergutmachung für NS-Verfolgte seit 1945*, Göttingen 2005, vor allem S. 143 ff. sowie Dörte Schmidt, »Das wache Bewußtsein aller Beheimateten«. Exil und die Musik in der Kultur der Nachkriegszeit«, in: »Auch in Deutschland waren wir nicht wirklich zu Hause«. *Jüdische Remigration nach 1945*, hrsg. von Irmela von der Lühe, Axel Schildt und Stefanie Schüler-Springorum, Göttingen 2008, S. 356–385 und Matthias Pasdzierny, *Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945* (= Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), München 2014.

»... dass die Statuten der Stagma dringend
zeitgemässer Revision bedürfen«.
Richard Strauss und das musikalische Urheberrecht
1933 / 1934

Albrecht Dümpling

Richard Strauss gehörte 1903 zu den Mitbegründern der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT) und damit zu den Vätern des musikalischen Urheberrechts in Deutschland. Dieses war entstanden aus der Verantwortung des Gesetzgebers für die sogenannte ernste Musik. Die daraus hervorgehende Führungsrolle der E-Musik-Komponisten als der wichtigsten Schöpfer geistigen Eigentums im Musikbereich blieb allerdings nicht unwidersprochen. Deshalb wurde im Dezember 1915 auf Initiative der Verleger eine weitere deutsche Urheberrechtsorganisation, die »Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte« (GEMA), gegründet. Ein unfruchtbarer Dauerstreit zwischen den rivalisierenden Gesellschaften war die Folge. Im Auftrag des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung führte die Akademie der Künste zu Berlin ab 1924 Einigungsverhandlungen durch. Der wirtschaftlich erfolgreicheren GEMA unter ihrem Geschäftsführer Leo Ritter stand die kleinere, aber traditionsreichere GDT unter ihrem Geschäftsführer Julius Kopsch gegenüber. Der GDT-Vorsitzende Richard Strauss hatte Kopsch zum Nachfolger seines 1925 verstorbenen Mitstreiters Friedrich Rösch erwählt. Als Dirigent, Komponist und promovierter Jurist schien Kopsch für Tätigkeiten im Bereich des Urheberrechts besonders geeignet. Er war selbstbewusst und fleißig, aber auch streitlustig, was Strauss in Kauf nahm. Da er mit seiner eigenwilligen Geschäftsführung die Genossenschaft jedoch an den Rand des Ruins brachte, sodass immer mehr ernste Komponisten zur GEMA überwechselten, musste er Ende 1929 zurücktreten. Infolge dieser Krise verließen im Juni 1930 auch Strauss und Hugo Rasch den Vorstand. Mit dem Rücktritt von Strauss endete eine Epoche, hatte er den GDT-Vorsitz doch nicht weniger als 27 Jahre lang innegehabt.¹ Sein Nachfolger wurde Max von Schillings, Max Butting

¹ Vgl. Albrecht Dümpling, *Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland*, Regensburg 2003, S. 172 f.

dessen Stellvertreter und Geschäftsführer. Richard Strauss blieb nur noch der Ehrenvorsitz.

Der Rücktritt von Kopsch, Rasch und Strauss machte den Weg frei für einen Kompromiss zwischen den bisherigen Kontrahenten GDT und GEMA, die am 22. Juli 1930 einen gemeinsamen Musikschutzverband gründeten. Aus der Sicht von Strauss hatte seine eigene Genossenschaft damit vor einem Verband kapituliert, in dem Verleger und Komponisten sogenannter U-Musik dominierten.² Keinesfalls folgte er Franz Lehár, der vor GEMA-Mitgliedern erklärt hatte, zwischen ernster und heiterer Musik gebe es »keine Differenzierung in ihrem Werte«.³ Dagegen hatte Strauss 1929 Kopsch ermahnt: »Oberstes Gesetz bei den Verhandlungen ist immer: kein vorzeitiges Anbieten an die Gema und Wahrung der Würde der Genossenschaft, wobei besonders darüber zu wachen ist, dass die Interessen der ernstesten Komponisten immer im Vordergrund stehen.«⁴ Da dies bei der Einigung vom Juli 1930 verfehlt wurde, setzten sich Strauss und Kopsch zum Ziel, langfristig den Vorrang der ernstesten Komponisten wiederherzustellen. Gute Verwirklichungschancen schien die neue Regierung Adolf Hitlers zu bieten, die am 30. Januar 1933 ans Ruder kam. Hugo Rasch war der NSDAP schon 1931 beigetreten, Kopsch folgte ihm 1932.

Hitlers Genieästhetik⁵ und seine Verehrung der »heiligen« deutschen Tonkunst kamen Strauss entgegen, ebenso seine Vorliebe für autoritäre Maßnahmen. Spätestens seit der Komponist 1901 anlässlich der damaligen Urheberrechts-Debatten erstmals an einer Reichstags-Sitzung teilgenommen hatte, verachtete er die parlamentarische Demokratie. Das allgemeine Wahlrecht, das allen Wählern gleiche Rechte gab, hielt er für eine Vergewaltigung der Eliten. Strauss bewunderte durchsetzungsfähige Männer. Benito Mussolini, der ihm 1924 in Rom ein Foto widmete, empfand er als »interessanten kleinen Napoleon«⁶ und lobte dessen »Diktatorenpräzision«.⁷ Vier Jahre später forderte Strauss gegenüber dem verwunderten Harry Graf Kessler eine Diktatur.⁸ Für die Kulturkürzungen des Jahres 1931 machte er nicht die Weltwirtschaftskrise, sondern die Weimarer Demokratie verantwortlich.⁹ Von Adolf Hitler erwartete er dagegen erhebliche Verbesserun-

2 In der GEMA dominierte die U-Musik auch personell. 1932 gab es dort in der Abteilung U-Musik 15, in der E-Musik dagegen nur drei Angestellte.

3 Dümling, *Musik hat ihren Wert*, S. 167.

4 Strauss an Kopsch, 30.10.1929, D-B N. Mus. Depos. GEMA 1.2.25.

5 Vgl. Birgit Schwarz, *Geniewahn. Hitler und die Kunst*, Köln u.a. 2009.

6 WB, S. 279.

7 Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, München 1984, S. 353.

8 Harry Graf Kessler, *Tagebücher 1918–1937*, Frankfurt am Main 1979, S. 563.

9 Strauss an Fritz Busch, 23.09.1931, in: Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutscher Musiker 1933–1945*, CD-ROM 2005, S. 6925.

gen. »Ich habe aus Berlin große Eindrücke mitgebracht und gute Hoffnung für die Zukunft der deutschen Kunst«, berichtete Strauss am 29. März 1933 seinem Verleger Anton Kippenberg.¹⁰ Hitler hege gute Absichten, schrieb er damals an Hugo Rasch, brauche aber richtige Beratung »von Stellen, die keine Privatinteressen verfolgen«.¹¹

Reform des Urheberrechts

Die neue Regierung griff auf vielen Gebieten, auch dem des Urheberrechts, frühere Impulse auf. 1932 hatte das Reichsjustizministerium den Entwurf eines neuen Urheberrechtsgesetzes vorgelegt. Darauf hatte im Dezember 1932 eine »Arbeitsgemeinschaft der Verbreiter von Geisteswerken« angesichts der katastrophalen Wirtschaftslage vor den Forderungen der Urheber gewarnt.¹² Die GDT antwortete auf diese Denkschrift im Januar 1933 mit einer Broschüre »Geschäfte gegen die Schaffenden«. Unter diesem Titel wies sie auf das »Droit moral« hin, den gesetzlichen Schutz des Urhebers vor Entstellung oder Verstümmelung seiner Werke.¹³ Dieses Recht war für Strauss von großer Bedeutung, wie er im Februar gegenüber Max Butting betonte.¹⁴ Unmittelbar danach veröffentlichten die Verbandszeitschriften von GEMA und GDT einen entsprechend von Strauss formulierten Appell.¹⁵

Strauss war allerdings zu diesem Zeitpunkt nicht mehr *die* zentrale Figur im deutschen Musikleben. Die Rolle eines »Musikpapstes« hatte Hitler vielmehr Max von Schillings zugeordnet,¹⁶ der neben dem GDT-Vorsitz auch die Präsidentschaft der übergeordneten Interessengemeinschaft Deutscher Komponistenverbände innehatte. Schillings unternahm Initiativen zur Urheberrechtsreform und führte dazu auch

10 Vgl. Michael Walter, *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2015, S. 355.

11 Strauss an Hugo Rasch, 04.04.1933, D-GPrsi, Fotokopien aus der Slg. Eric van Lauwe, Paris. Brief Nr. 147/02. Der Verfasser dankt Jürgen May vom RSI für die freundliche Bereitstellung. Ebenso dankt er Gerhard Splitt für seine Unterstützung.

12 *Die Neugestaltung des deutschen Urheberrechts. Denkschrift der Arbeitsgemeinschaft der Verbreiter von Geisteswerken*, Berlin, Dez. 1932.

13 *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer: Geschäfte gegen die Schaffenden. Eine Stellungnahme zu der Denkschrift der Arbeitsgemeinschaft der Verbreiter von Geisteswerken*, Berlin, Januar 1933, S. 12.

14 Prieberg, *Handbuch Deutscher Musiker*, S. 6926. Butting hatte sich schon mehrfach mit dem »Droit moral« befasst (vgl. Dümling, *Musik hat ihren Wert*, S. 177).

15 »Appell von Dr. Richard Strauß«, in: *GEMA-Nachrichten* Nr. 55, 25.02.1933, sowie in: *Der schaffende Musiker* Nr. 30, April 1933. Zustimmend dazu Paul Schweser, »Für die Rechte des schöpferischen Musikers«, in: *Allgemeine Musikzeitung* H. 12, 24.03.1933, S. 149–151.

16 Vgl. Max Butting, *Musikgeschichte, die ich miterlebte*, Berlin 1955, S. 199 f.

Gespräche mit Strauss,¹⁷ lehnte aber angesichts seiner umfangreichen Aufgaben als Präsident der Preußischen Akademie der Künste und ab März 1933 zusätzlich als Intendant der Städtischen Oper Berlin die ihm angetragene Führungsposition ab. Eine größere Rolle bei der Umgestaltung des deutschen Musiklebens spielten stattdessen der Geiger Gustav Havemann, ab April Präsident des Reichskartells der Deutschen Musikerschaft, sowie Leo Ritter und Max Butting, die beiden Geschäftsführer von GEMA und GDT. Am 21. März informierte Ritter den Kampfbundführer Hans Hinkel über die gegenwärtige Struktur der Aufführungsrechtsgesellschaften und schlug stattdessen eine einzige reichsdeutsche Gesellschaft vor (Abb. 1):¹⁸

»Sehr verehrter Herr Hinkel,

beiliegend überreiche ich Ihnen wunschgemäß einen kurzen Umriß über die Struktur der Aufführungsrechtsgesellschaften in 3 Exemplaren.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr sehr ergebener Ritter«

Dieser 21. März 1933 war der symbolträchtige »Tag von Potsdam«, den Ritter drei Tage später bei einer außerordentlichen Generalversammlung der GEMA als den »Anbruch einer neuen Epoche, sicherlich für Deutschland, vielleicht für die Welt« pries.¹⁹ Unmittelbar danach vollzog auch die GDT in vorausseilendem Gehorsam ihre Selbstgleichschaltung. Bei dieser Versammlung, bei der Hugo Rasch die jüdischen Vorstandsmitglieder zum Rücktritt aufforderte und selbst wieder in den Vorstand eintrat, fehlte Strauss merkwürdigerweise. Der Liedkomponist, Musikkritiker und Gesangslehrer Rasch war 1908 der Genossenschaft beigetreten und dadurch in Kontakt mit Strauss gekommen, der ihn 1929 in den GDT-Vorstand holte. 1931 wurde Rasch NSDAP-Mitglied, ein Jahr später SA-Führer und 1933 Musikkritiker des *Völkischen Beobachters*. Butting zufolge war er unter den deutschen Komponisten einer der wenigen überzeugten Nazis.²⁰ Diesen ihm treu ergebenden, meist in SA-Uniform auftretenden Mann, der sich auch für Mussolini begeisterte,²¹ erwählte sich Strauss zum Vasallen, zum Kampfgefährten bei seiner persönlichen »Machtergreifung« im NS-Staat.

17 Vgl. Schillings an Strauss, 04.02.1933, in: *Richard Strauss – Max von Schillings. Ein Briefwechsel*, hrsg. von Roswitha Schlötterer, Pfaffenhofen 1987, S. 229.

18 Am 15. März hatte eine Versammlung der Interessengemeinschaft Deutscher Komponisten für das Aufführungsrecht eine einzige reichsdeutsche Gesellschaft gefordert (*GEMA-Nachrichten* Nr. 56, 05.04.1933).

19 Ebd.

20 Max Butting, *Musikgeschichte*, S. 214.

21 Hugo Rasch, »Römische Tage«, in: *GEMA-Nachrichten* Nr. 58, 04.07.1933.

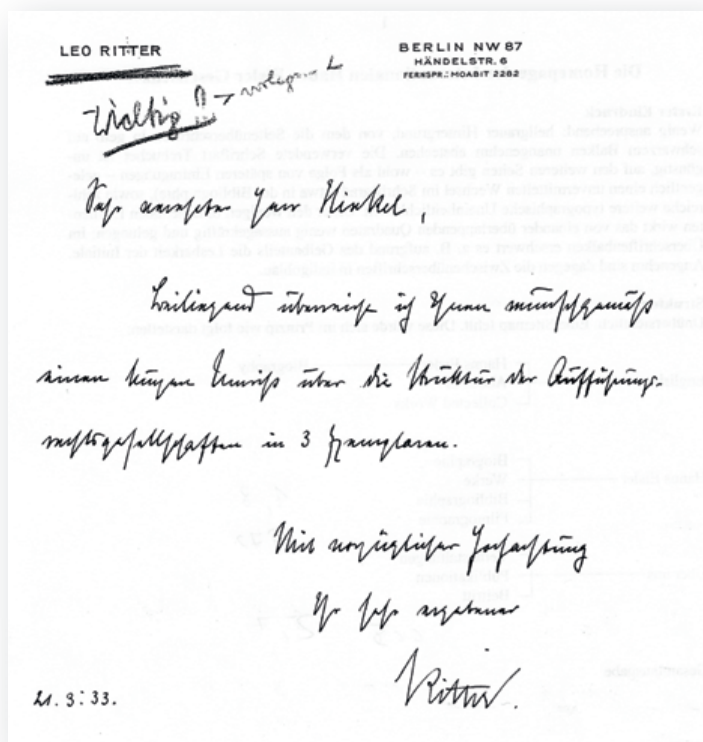


Abb. 1: Schreiben Leo Ritters an Hans Hinkel, 21.03.1933, Bundesarchiv, RKK-Akte Leo Ritter

Noch waren allerdings die Kompetenzen keineswegs geklärt. So notierte der Berliner Schreker-Schüler und Kompositionslehrer Paul Höffer am 9. Mai in sein Tagebuch: »Für uns Komponisten sind zuständig: Die G.D.T. mit gleichgeschaltetem Vorstand (die alles zu sagen hat), die Betriebszelle innerhalb der G.D.T. (die alles zu sagen hat), der Kampfbund (der alles zu sagen hat), die Musikkammer (die alles zu sagen hat), das Kultusministerium (das alles zu sagen hat) und das Propagandaministerium (das überhaupt alles zu sagen hat).«²² Zwei Wochen später, am 24. Mai, erhielt Gustav Havemann, Höffers Schwiegervater, weitreichende Vollmachten zur Vorbereitung einer Musiker- und Musikkammer. Am 10. Juni schloss er eine Vereinbarung mit der Deutschen Arbeitsfront und legte ihr einen Organisationsplan (Abb. 2) bei, der unter den angeschlossenen Verbänden einen Berufsstand der deutschen Komponisten (Punkt 4) sowie eine Staatlich genehmigte Aufführungsrechts-Gesellschaft »Stagma« (Punkt 7) auflistete.

²² Tagebuch Paul Höffer, 09.05.1933, D-B 55 Nachl 87/G.

Reichskartell
deutschen Musikerschaft
Organisation des Reichskartells der deutschen Musikerschaft
e.V.
=====

A. angeschlossene Verbände:

8

- 1.) Einheitsbund der deutschen Berufsmusiker,
(ein Verband, der aus den bisherigen Vereinen
 - a) Reichsverband deutscher Orchestermusiker,
 - b) Reichsverband deutscher Berufsmusiker,
 - c) Kapellmeisterunion e.V.,
 - d) Berliner Pianistenklub e.V., zusammengeschweigt ist)(Standesorganisation für alle Orchester-, Ensemble- und freistehenden Musiker)
- 2.) Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer
(Standesorganisation der Musikpädagogen),
- 3.) Bund deutscher Konzert- und Vortragskünstler
(Standesorganisation der konzertierenden Solisten, Vertrags- u. Sprechkünstler),
- 4.) Berufstand der deutschen Komponisten,
- 5.) Fachgruppe Musik des Kampfbundes für Deutsche Kultur,
- 6.) Berufsgruppe Musik der Nationalsozialistischen Betriebszellen- Organisation,
- 7.) Staatlich genehmigte Aufführungsrechts-Gesellschaft (Stagma) früher GEMA (Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte) und Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT)
- 8.) Allgemeiner Deutscher Musikverein,
- 9.) Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker,
- 10.) Arbeitsgemeinschaft zur Förderung des deutschen Musikinstrumenten- Gewerbes,
- 11.) Arbeitsgemeinschaft der Musikverleger- und Musikalienhändler,
- 12.) Organisation der Kirchenmusiker (Anschluss bevorstehend).

B. Gliederung :

Wirtschafts- und Berufsorganisation d. Komponisten
(S t a g m a)

10

Wirtschaftsorganisation (Stagma)

V o r s t a n d :

- 1.) Prof. Paul Graener, Präsident Pg
- 2.) Leo Ritter, Geschäftsführer Pg
- 3.) Dr. Richard Strauss
- 4.) Max Donisch Pg
- 5.) Willy Geisler Pg
- 6.) Heinz Bolten-Baeckers Pg
- 7.) Horst Sander Pg
- 8.) Dr. Ries

Berufsorganisation (Berufestand deutscher Komponisten)

V o r s t a n d :

- 1.) Dr. Richard Strauss, Präsident
- 2.) Hugo Rasch, Stellvertreter Pg
- 3.) Dr. S. Burgstaller, Geschäftsführer Pg
- 4.) Max Butting) Beisitzer
- 5.) Prof. Paul Graener } " Pg
- 6.) Prof. Max Trapp } " Pg
- 7.) Eduard Künneke } " Pg
- 8.) Hans Bullerian } " Pg

Auf einem Extrablatt »Wirtschafts- und Berufsorganisation der Komponisten« (Abb. 3) war als Präsident des Berufsstandes Richard Strauss aufgeführt, als sein Stellvertreter Hugo Rasch. Dass bei den Komponisten nicht Schillings, sondern Strauss die Führung übernehmen sollte, überrascht. Es bleibt bis heute ungewiss, ob dies nur ein persönlicher Vorschlag Havemanns war oder ob Strauss und Rasch zu diesem frühen Zeitpunkt bereits in die Planung einbezogen waren.²³ Als Wirtschaftsorganisation der Komponisten nannte Havemanns Konzept eine »Stagma« (Abkürzung von »Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte«). Diesem Plan entsprechend hatten bei einer Komponistenversammlung vom gleichen Tage die Vorstände von GEMA und GDT die Schaffung einer Standes- und Wirtschaftsorganisation sowie den ersten Teil einer Stagma-Satzung beschlossen.²⁴

Bei fast allen Vorstandsmitgliedern der Berufs- und Wirtschaftsorganisation hatte Havemann handschriftlich ihre Parteimitgliedschaft ergänzt. Nur bei Strauss, Butting und dem Verleger Robert Ries fehlte dieser Zusatz. Das fehlende Parteibuch war verantwortlich dafür, dass Strauss aus Sicht der NSDAP als Präsident des Berufsstandes nicht infrage kam. Havemann hatte dieses Amt auch Butting angeboten,²⁵ musste sich dann aber aus pragmatischen Gründen für Rasch entscheiden. Paul Höffer war darüber entsetzt:

»Der Präsident der reichsdeutschen Tonsetzergenossenschaft soll Hugo Rasch werden. Diesen Mann, dessen Gedanken oder gar Werke (er soll überhaupt nur 7 Lieder komponiert haben) noch nie die geringste Rolle gespielt haben, eigentlich ein Gesangspädagoge ohne wesentlichen Erfolg, wird also im Dritten Reich an der Spitze aller Komponisten, Textdichter und Musikverleger stehen. – Auf die Frage warum? muß der 1933iger Zeitgenosse leider antworten, weil man einen geeigneten Nationalsozialisten unter den Mitgliedern leider nicht fand; denn die oberste Bedingung ist natürlich, daß dieser Präsident Nationalsozialist ist.«²⁶

Urheberrechte und Stagma

Als Ende Juni das 30-jährige Jubiläum der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer begangen wurde, begrüßten GDT und GEMA noch einmal ausdrücklich die vorgese-

23 Die Datierung dieses Organisationsschemas war deshalb bezweifelt worden (vgl. Dümmling, *Musik hat ihren Wert*, S. 189).

24 Gutachten Max Butting, 20.08.1933, Bundesarchiv R55/1152, Bl. 139 f.

25 Butting, *Musikgeschichte*, S. 202 f.

26 Tagebuch Paul Höffer, 17.06.1933, D-B 55 Nachl 87/G.

hene einheitliche Verwertungsgesellschaft.²⁷ Als deren Präsident war in Havemanns Organisationsplan der damals vielgespielte Komponist Paul Graener vorgesehen, der dem Kampfbund für deutsche Kultur und seit April 1933 auch der NSDAP angehörte. Geschäftsführer der Stagma sollte der aus einer Leipziger Buchhändlerfamilie stammende Leo Ritter (Abb. 4) werden, der seit 1928 die Geschäfte der GEMA führte. Er erhielt vorab den Entwurf des neuen Urheberrechtsgesetzes, das am 4. Juli vom Kabinett verabschiedet wurde.²⁸ Obwohl Strauss an der Vorbereitung nicht beteiligt gewesen war, übersandte ihm der aus dem Preußischen Innenministerium ins Propagandaministerium übernommene und dort für Musik zuständige Ministerialrat Otto von Keudell schon wenige Tage später den Gesetzestext. Er war ein Strauss-Verehrer, wie Rasch am 7. Juli bei einem Gespräch mit ihm bemerkte: »Seine Einstellung Ihnen und Ihrem Werk gegenüber war so prachtvoll, von einer solchen Feinheit des Empfindens, daß ich mich nur immer wieder aufs neue freuen kann, daß die Belange der geistigen deutschen Musikerschaft in seinen Händen ruhen.«²⁹



Abb. 4: Porträt Leo Ritter, Erich Schulze Stiftung

-
- 27 »Zum 30jährigen Gründungstag der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer«, in: *GEMA-Nachrichten* Nr. 59, 21.07.1933.
- 28 »Gesetz über die Vermittlung von Musikaufführungsrechten«, in: *Musikrecht*, hrsg. von Karl-Friedrich Schrieber und Karl-Heinz Wachenfeld, Berlin 1936, S. 152 f.; vgl. *Berliner Tageblatt* und *Berliner Börsen-Courier* vom 05.07.1933.
- 29 Hugo Rasch an Strauss, 07.07.1933, A-Wn Handschriften- und Inkunabelsammlung, Autogr. 975 / 27-1.

Wie aber konnte der GEMA-Repräsentant Leo Ritter gewonnen werden? Anfang Juli beantragte Ritter – die Zeichen der Zeit erkennend – die Aufnahme in die NSDAP. Am 10. Juli trat er außerdem der SA bei und wurde dabei Mitglied ausgerechnet der von Rasch geführten Sturmtruppe 3 / R7.³⁰ Rasch wurde damit bei der SA Ritters Vorgesetzter. Seine Kompetenzen wuchsen noch, als er Mitte Juli als GDT-Vorstandsmitglied den Auftrag erhielt, die Verhandlungen über den Zusammenschluss der bisherigen Gesellschaften zu führen.³¹

Ritters Aufnahmeantrag in die Partei wurde wegen zeitweiliger Aufnahmesperre abgelehnt. Er verfügte allerdings über eine wichtige Trumpfkarte, stand er doch in freundschaftlicher Beziehung zu Otto von Keudell, der mit ihm im gleichen Hause wohnte.³² Von dieser persönlichen Verbindung zwischen Rasch, Ritter und Keudell dürfte Strauss profitiert haben.

In einem in der Villa Wahnfried verfassten Schreiben aus Bayreuth, wo er an Stelle des ursprünglich vorgesehenen Arturo Toscanini den *Parsifal* dirigierte, dankte Strauss am 12. Juli dem ihm ergebenen Ministerialrat Keudell für die Zusendung des Gesetzestextes. Er ergänzte eigene Änderungsvorschläge und bezog sich dabei ausdrücklich auf das neue Regime: »Für die richtige Organisation der einen neuen deutschen Gesellschaft sind, damit das Gesetz auch im Sinne der nationalen Regierung funktioniert, allerdings bestimmte Forderungen zu stellen, die ich Ihnen vielleicht einmal mündlich präzisieren darf.«³³ Ausgerechnet Richard Strauss belehrte also den Goebbels-Mitarbeiter über Sinn und Funktion nationalsozialistischer Gesetze. Wie der Komponist gegenüber Rasch erläuterte, meinte er dabei nicht zuletzt seine Forderung nach der Unverletzbarkeit des Werks.³⁴ Bereits wenige Tage später erhielt Strauss von Keudell die Zusage, seine Wünsche zum Gesetz würden von dem zuständigen Referenten im Justizministerium »vollinhaltlich berücksichtigt«.³⁵

Trotz dieser verbindlichen Auskunft brachte Strauss die Urheberrechtsfrage auch noch an höherer Stelle vor. Als Winifred Wagner ihn am 22. Juli in einer Bayreuther *Parsifal*-Pause zu Hitler führte, sprach er diesen sogleich auf den *Parsifal*-Schutz und weitere Urheberrechtsfragen an.³⁶ Das Urheberrecht erschien auch als ein geeigneter Anlass, um mit dem ebenfalls anwesenden Goebbels in Kontakt zu treten, den er für den nächsten Tag nach Wahnfried einlud. »Eigentümliches Gefühl, vor diesem großen Musiker zu sitzen«, notierte der Minister in sein Tage-

30 Butting, *Musikgeschichte*, S. 204, sowie Bundesarchiv, RKK-Personalakte Leo Ritter.

31 »Das neue Gesetz über die Musikaufführungsrechte in Deutschland«, in: *Allgemeine Musikzeitung* H. 28 / 29, 14.07.1933, S. 381.

32 Ritter wie Keudell wohnten in der Händelallee 6 in Berlin Tiergarten.

33 Strauss an Otto von Keudell, 12.07.1933, A-Wn 975 / 13-4, Bl. 2.

34 Strauss an Hugo Rasch, 12.07.1933, A-Wn 975 / 13-4, Bl. 1.

35 Keudell an Strauss, 18.07.1933, Bundesarchiv, R55 / 1052, Bl. 66.

36 TrennerC, S. 539 f.

buch. »Er hat eine Reihe Sorgen bzgl. Musikgesetzgebung.« Der Künstler Richard Strauss gefiel ihm allerdings besser als der Mensch. »Er macht keinen so großen Eindruck, wie er groß ist. Aber doch sehr nett und angenehm.«³⁷ Drei Tage später erinnerte Strauss den Minister noch einmal schriftlich an seine Wünsche zum Urheberrecht, was er selbst als »so recht eine Kraftprobe aufs Exempel« einschätzte.³⁸ Als nicht sofort eine Antwort eintraf, versuchte er den Minister auf dem Obersalzberg anzurufen. Vergeblich. Er fragte Rasch deshalb: »Hat meine Unterredung über das Urheberrecht mit Dr. Goebbels u. 2 nach hierher gerichtete Briefe an ihn bei Herrn v. Keudell u. Ministerialrat Klauer schon irgendeine sichtbare Wirkung ausgeübt?«³⁹ Die Kraftprobe ging für Strauss dann aber positiv aus, denn Goebbels bestätigte ihm am 31. Juli, seine Wünsche seien im Entwurf für ein neues Urheberrecht bereits berücksichtigt worden.⁴⁰

Noch aber hatte Strauss in seinem Machtkampf weitere Widerstände zu überwinden. Mit Max von Schillings, der am 24. Juli seiner Krebserkrankung erlegen war, war ein wichtiger Rivale entfallen.⁴¹ Größere Vollmachten erhielt nun aber der in der GEMA organisierte Komponistenkollege Paul Graener, welcher Parteimitglied und zudem mit dem einflussreichen Kampfbundführer und Staatskommissar Hans Hinkel befreundet war. Dem erwähnten Organisationsplan entsprechend wurde Graener am 21. August von den vereinten Vorständen von GEMA und GDT zum Präsidenten der künftigen Aufführungsrechtsgesellschaft bestimmt.

In Bayreuth hatte Strauss mit Rasch auch über die bei Havemann erwähnte Standesorganisation, den Berufsstand deutscher Komponisten, gesprochen. Bei jener Versammlung vom 21. August wurde Rasch zum Präsidenten des Berufsstandes ernannt. Dies entsprach der bereits im Juni gefällten Partei-Entscheidung, die Paul Höffer so entsetzt hatte, ebenso aber auch dem taktischen Kalkül von Rasch und Strauss. Denn nur einen Tag nach seiner Ernennung zum Präsidenten des Berufsstandes bot Hugo Rasch seinem verehrten Meister das Ehrenpräsidium an.⁴² Schon am 27. August ließ Strauss ihn wissen, dass das ihm angebotene Ehrenpräsidium für ihn wertlos sei, wenn es nur aus Ehre bestehe:

37 Eintragung vom 24.07.1933, in: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, hrsg. von Elke Fröhlich, Teil I, Band 2 / III, München 2006, S. 235.

38 Strauss an Goebbels, 26.07.1933, Bundesarchiv, R 55 / 1152, Bl. 67. Eine Kopie dieses Briefes sowie die Antwort des Ministers übersandte er an Rasch, vgl. Rasch an Strauss, 13.08.1933, A-Wn 975 / 14-3, sowie Strauss an Rasch, 16.08.1933, D-GPrsi Slg. Eric van Lauwe, Brief Nr. 147 / 04.

39 Strauss an Rasch, 31.07.1933, D-GPrsa.

40 Goebbels an Strauss, 31.07.1933, Bundesarchiv, R 55 / 1152, Bl. 67, zit. nach Prieberg, *Handbuch Deutscher Musiker*, S. 6930.

41 Noch am 1. Juli war Strauss in Dresden mit Schillings zusammengetroffen, vgl. *Briefwechsel Strauss-Schillings*, S. 231.

42 Rasch an Strauss, 22.08.1933, A-Wn 975 / 14-4, Bl. 1.

»Als Aushängeschild u. Ehrenpopanz zu fungieren habe ich nicht die geringste Neigung. Ist das Amt so gedacht, daß nach Rücksprache mit Ihnen u. von mir ausgewählten Sachverst. u. Gesinnungsgenossen die letzte definitive u. autoritative Entscheidung bei mir liegt u. von der Regierung ohne Murren bestätigt wird, va bene! Sonst nicht!«⁴³

Entsprechend den früheren Parteiberatungen sollte allerdings die Präsidenschaft einem NSDAP-Mitglied vorbehalten sein. Am 4. September beriet eine überwiegend aus Parteigenossen bestehende Komponistenversammlung in den Räumen der Deutschen Gesellschaft (Schadowstraße 6/7) über diese Frage. Nach einem Bekenntnis zum Führerprinzip wurde neben dem Vorsitzenden des Vorstandes der Präsident erwähnt, der eine repräsentative Persönlichkeit sein solle. »Hierbei soll insbesondere die grosse Lebens- und Berufserfahrung eines Meisters von internationaler Bedeutung nutzbringend eingebaut werden.«⁴⁴ Dies war direkt auf Richard Strauss zugeschnitten, der allerdings nicht die geforderte Parteimitgliedschaft besaß. Da der Präsident in seiner jetzt definierten Rolle nur eine beratende Funktion erhalten sollte, wurde in einer separaten »Willensäußerung« der dringende Wunsch formuliert, »dass die Leitung des Berufsstandes der deutschen Komponisten in die Hände eines Präsidenten und eines geschäftsführenden Vorsitzenden gelegt wird. Der geschäftsführende Vorsitzende muss Partei-Genosse sein. Der Präsident steht dem geschäftsführenden Vorsitzenden und dem Vorstand beratend zur Seite.«⁴⁵ Implizit war diesem geschickt formulierten Beschluss zu entnehmen, dass der Präsident des Berufsstands nicht Parteimitglied sein musste. Damit war für Richard Strauss eine weitere Hürde genommen.

Unmittelbar nach jenem 4. September reiste eine dreiköpfige Delegation, bestehend aus Gustav Havemann, dem Präsidenten des Reichskartells, Heinz Ihler sowie einem Bevollmächtigten des bayerischen Kultusministeriums, zu Strauss nach Bad Wiessee und bot ihm »das Ehrenpräsidium der neu zu gründenden Berufsorganisation der schaffenden Musiker« an. Wie der Komponist vierzehn Tage später dem Minister Goebbels mitteilte, nahm er das ihm angebotene Amt »im Gefühl der vollen Verantwortung gegenüber der Reichsregierung und gegenüber meinen Kollegen« an. Auf Wunsch der erwähnten Herren habe er sofort den Vorstand der Berufsorganisation ernannt,

»glücklich, dass gemäß den wertvollen Worten des Herrn Reichskanzlers über den im deutschen Volke zu weckenden Führerwillen nun auch auf dem Gebiet der Musik ein Führer auf den Platz gestellt werden sollte, auf dem er autoritativ

43 Strauss an Rasch, 27.08.1933, D-GPrsa.

44 Protokoll vom 04.09.1933, Bundesarchiv, R 55/1152, Bl. 149.

45 Willensäußerung vom 04.09.1933, Bundesarchiv, R 55/1152, Bl. 147.

auf der Basis der neuen Staatsidee in gleicher Weise der deutschen Kultur und dem Wohl der deutschen Musikerschaft zu dienen berufen wäre.«⁴⁶

Mit diesem Schreiben und der Benennung von Vorstandsmitgliedern gab der Komponist zu erkennen, dass er sich mit einem bloßen Ehrenamt oder einer nur beratenden Funktion nicht zufrieden geben wolle. Trotz fehlender Parteimitgliedschaft verstand er sich im Sinne der »neuen Staatsidee« als oberste Autorität nicht nur der Komponisten, sondern sogar aller Musiker Deutschlands.⁴⁷

Obwohl die Machtansprüche von Richard Strauss innerhalb des Berufsstandes den ursprünglichen Beschlüssen widersprachen, hat Hugo Rasch diese Änderung und damit seine eigene Entmachtung widerstandslos akzeptiert. Bei der Abstimmung des 4. September hatte Rasch bereits von Strauss' weitergehenden Forderungen gewusst, ohne dies allerdings seinen Kollegen mitzuteilen. Abweichend von ihren Beschlüssen mussten sie binnen weniger Tage die radikale Aufwertung des Präsidentenamtes zur Kenntnis nehmen. Entsprechend wurde am 8. September in der außerordentlichen Generalversammlung der GEMA berichtet: »Der Vorstand der Standesorganisation der deutschen Komponisten wird sich zusammensetzen aus Dr. Richard Strauß als Präsident, Hugo Rasch als 2. Vorsitzendem, Dr. Siegfried Burgstaller als geschäftsführendem Vorstandsmitglied, Dr. Paul Graener, Prof. Max Trapp, Max Butting, Eduard Künneke, Willy Geisler.«⁴⁸

Den ihm angebotenen Sitz im Stagma-Vorstand lehnte Strauss dagegen ab. »Es ist nicht angängig, dass ich als Präsident des Berufsstandes der schaffenden Musiker auch dem Vorstande der Stagma angehöre.« Er bat Leo Ritter deshalb, diesen Sitz Hugo Rasch zu übertragen, »der, mein Stellvertreter, über meine Wünsche und Forderungen genau unterrichtet ist.«⁴⁹ Anstelle eines Stagma-Vorstandsamts übernahm Strauss den ihm ebenfalls angetragenen Vorsitz einer Arbeitsgemeinschaft aus den drei Standesorganisationen der Komponisten, Textdichter und Musikverleger. In dieser Funktion setzte er alles daran, die Stagma dem Berufsstand der Komponisten zu unterstellen. Er übergab damit frühere Beschlüsse, wonach die Aufführungsrechtsgesellschaft von der Standesorganisation wirtschaftlich und rechtlich

46 Strauss an Goebbels, 18.09.1933, in: *Bassenge-Auktionskatalog* Nr. 63, 10./11.05.1994, Nr. 3282, Richard Strauss an Goebbels, Brief m. U., 6 S. 4to, Bad Wiessee 18.09.1933 (S. 287); zit. nach Hartmut Zelinsky, »Richard Strauss 2014«, in: *Max Joseph. Das Magazin der Bayerischen Staatsoper* 4 (2013–14), S. 117–120, hier S. 118.

47 Dem Brief von Rasch an Strauss vom 19.09.1933 (A-Wn 975/14-7) zufolge ging das erwähnte Schreiben nicht an Goebbels, weil Rasch darin sachliche Fehler entdeckt hatte.

48 »Bericht über die a.o. Generalversammlung der GEMA vom 08.09.1933«, in: *GEMA-Nachrichten* Nr. 60, 27.09.1933.

49 Strauss an Ritter, 12.09.1933, D-B N. Mus. Depos. GEMA 01.02.1929. Diese Position ging dann aber an Max Trapp.

völlig unabhängig sein solle.⁵⁰ Max Butting hatte eben noch in einem Gutachten⁵¹ vor einer direkten Abhängigkeit von der Berufsgenossenschaft gewarnt. Auch bei der GEMA-Versammlung vom 8. September war betont worden: »Standesorganisation und Wirtschaftsorganisation werden wirtschaftlich und rechtlich unabhängig voneinander sein.« Dennoch schloss sich Ritter den gegenteiligen Forderungen von Strauss an. Dieser Wandel des einstigen GEMA-Geschäftsführers vom Saulus zum Paulus wäre wohl kaum möglich gewesen, hätte Hugo Rasch nicht über seine Partei- und SA-Funktionen entscheidenden Einfluss auf Ritter genommen. Unter dem Aspekt des Machtkampfs war es zweifellos richtig gewesen, dass Strauss sein Schicksal dem ihm ergebenden Parteigenossen anvertraut hatte.

Durchsetzung des Führerprinzips

Wie Strauss bemühte sich auch Hugo Rasch um gesteigerten Einfluss innerhalb der NS-Hierarchie, indem er eine spezifisch nationalsozialistische Musikpolitik forderte. Am 22. August bemängelte er in einem Brief an seinen Herrn und Meister, er habe »vom nationalsozialistischen, neuen und aufbauendem [sic] Gedankengut [...] sowohl in dem Entwurf zum neuen Urheberrechtsgesetz wie bei den Verhandlungen um die Gründung der neuen Aufführungsrechtsgesellschaft recht wenig gefunden«.⁵² In der GEMA-Versammlung vom 8. September, in der die künftige Aufführungsrechtsgesellschaft vorgestellt wurde, bezeichnete auch Ritter die vorliegende Stagma-Satzung als noch korrekturbedürftig. Insbesondere müsse geprüft werden, ob in ihr das »Führerprinzip folgerichtig zum Ausdruck gebracht worden« sei.⁵³ Am 12. September versprach Strauss in einem Brief an Ritter (Abb. 5), seine »bescheidenen Kräfte« der Vertretung der Interessen der deutschen Komponisten zu widmen. Weniger bescheiden forderte er anschließend die »Wahrung der heiligen Güter der deutschen Kunst auch im Dienste der neuen Staatsidee gemäß der vom Herrn Reichskanzler dem Herrn Propaganda-Minister gegebenen Richtlinien«. Die vorliegenden Stagma-Statuten hatte Strauss am 8. September mit Rasch besprochen⁵⁴ und dabei festgestellt, wie er Ritter mitteilte, »dass dieselben noch allzu sehr nach vormärzlich-demokratischen Anschauungen gravitieren und deshalb dringend zeitgemässer Revision

50 Ritter an Keudell, 22.08.1933, Bundesarchiv, R 55/1051, Bl. 68.

51 Bundesarchiv, R 55/1152, Bl. 139 f. Ritter hatte dieses Gutachten am 31.08.1933 an Keudell übersandt.

52 Rasch an Strauss, 22.08.1933, A-Wn 975/14-4, Bl. 3.

53 *GEMA-Nachrichten* Nr. 60, 27.09.1933.

54 Strauss an Rasch, 09.09.1933, D-GPrsi Slg. Eric van Lauwe, Brief Nr. 147/05.

bedürfen«.⁵⁵ »Zeitgemäß« war für ihn nicht zuletzt der Verzicht auf Mitbestimmung zugunsten des autoritären Führerprinzips, von dem er für sich selbst diktatorische Vollmachten erwartete.

Ritter hatte dem Komponisten angeboten, ihn zusammen mit Butting in Bad Wiessee zu besuchen, um die Stagma-Satzung zu besprechen. Strauss lehnte dies entschieden ab und verwies auf seinen Stellvertreter in Berlin.⁵⁶ In der Satzungsfrage duldete er keine Mitsprache, wie er am 9. September gegenüber Rasch ultimativ feststellte: »Entweder die Leitsätze des Berufsstandes u. die Statuten der Stagma werden in der gestern festgelegten Form angenommen oder ich mache nicht mit.«⁵⁷ Allenfalls von seinen beiden Vasallen Kopsch und Rasch akzeptierte er noch fachliche Beratung.⁵⁸ Am 12. September fragte Strauss, auf welche Weise Ritter umgangen werden könne. Sollte er bei seinem bevorstehenden Berlin-Besuch die neuen Statuten vielleicht sogar direkt Herrn von Keudell oder dem Minister vorlegen?⁵⁹ Zwei Tage später wandte sich der Komponist wegen taktischer Fragen erneut an seinen Stellvertreter. Man müsse Ritter im Unklaren lassen und die neuen Statuten noch vor einer Aussprache mit der GEMA als *fait accompli* direkt Herrn von Keudell oder besser gleich dem Herrn Minister plus Staatssekretär Funk überreichen.⁶⁰ Am 27. September werde er in aller Frühe in Berlin ankommen, um nach einer Besprechung mit Rasch und Kopsch vormittags im Hotel Adlon die ausgearbeiteten Stagma-Statuten am Nachmittag im Ministerium zu überreichen.⁶¹ Rasch möge ihm einen Termin im Ministerium vermitteln. Obwohl Rasch den Auftrag sofort erledigte, verschob Strauss seine Ankunft in Berlin dann auf Montag, den 1. Oktober.⁶²

Über die einzuschlagende Taktik war sich Strauss allerdings immer noch nicht ganz im Klaren. Am 16. September gab er gegenüber Rasch zu bedenken, dass ein allzu offensichtliches Übergehen der GEMA wie eine offene Kriegserklärung wirken müsse. »Wie stark ist meine Position?«, fragte er deshalb.⁶³ Rasch, sein strategischer Berater, antwortete: »Sie schreiben vollkommen richtig: ›Wie stark ist meine Position?‹ Darauf kommt es nämlich ebenso an wie auf die Richtigkeit gewisser Theorien.« Strauss dürfe auf keinen Fall selbst ins Kampfgetümmel ziehen, dies zieme sich einem Befehlshaber nicht. »Der Feldherr kann unmöglich ›mitten mang‹ kämpfen.« Hugo Rasch, der sich als »alten Kämpfer« sah, hatte 1932 eine Führerschule der SA besucht.

55 Strauss an Ritter, 12.09.1933, D-B N. Mus. Depos. GEMA 1.2.29.

56 Notiz Rasch, 11.09.1933, »1/2 3 Uhr mittags«, A-Wn 975/15-26.

57 Strauss an Rasch, 09.09.1933, D-GPrsi Slg. Eric van Lauwe, Brief Nr. 147/05.

58 Vgl. Strauss an Kopsch, 13.09.1933, D-B N. Mus. Depos. GEMA 1.2.30.

59 Strauss an Rasch, 12.09.1933, D-GPrsi Slg. Eric van Lauwe, Brief Nr. 147/06.

60 Strauss an Rasch, 14.09.1933, A-Wn 975/13-5.

61 Strauss an Rasch, 12.09.1933, D-GPrsi Slg. Eric van Lauwe, Nr. 147/06.

62 Telegramm Strauss an Rasch, 29.09.1933, A-Wn 975/13-7.

63 Strauss an Rasch, 16.09.1933, A-Wn 975/13-6.

RECEIVED
 ETSI
 14 SEP 1973
 14.9.

Bad Wiessee, Hotel Res.

den 12. September 1933.

Herrn

Leo Ritter,
Direktor der Gema.

Berlin N.W.7

Dorotheenstrasse 4.

Sehr geehrter Herr Direktor!

Ich danke Ihnen verbindlichst für Ihr freundliches Schreiben. Ich erachte es nach wie vor als meine schönste Pflicht, der Vertretung der Interessen der deutschen Komponisten meine bescheidenen Kräfte zu widmen. Die gütige Depesche des Gema-Vorstandes, für die ich noch besonders danke, gibt mir die Zuversicht, dass ich in Verfolgung meiner idealen Ziele zur Wahrung der heiligen Güter der deutschen Kunst auch im Dienste der neuen Staatsidee gemäss der vom Herrn Reichskanzler dem Herrn Propaganda-Minister gegebenen Richtlinien der Zustimmung meiner Kollegen sicher bin.

Ich habe nunmehr die Statuten der Stagma durchzu-
studieren, muss aber bedauernd konstatieren, dass dieselben
noch allzu sehr nach vormärzlich-demokratischen Anschauungen
gravitieren und deshalb dringend zeitgemässer Revision bedürfen.
Ich werde dieselben auf das sorgfältigste durcharbeiten und

Abb. 5: Schreiben von Richard Strauss an Leo Ritter, Bad Wiessee 12. September 1933, Staatsbibliothek zu Berlin

Auf das hier Gelernte bezog er sich nun, wenn er an Strauss schrieb: »Aber, wenn gekämpft werden soll, dann muß der Passus unserer S.A.-Dienstvorschrift maßgebend sein: Wo die S.A. eingesetzt wird, tritt sie siegreich auf.« Auch in der Auseinandersetzung mit der GEMA wählte sich Rasch in einem revolutionären Kampf, in dem Prinzipien der SA gälten. Er bestätigte seinem Befehlshaber dessen sehr starke Position, die vor allem auf dem persönlichen Kontakt zu Goebbels beruhe: »Um den Tatbestand Ihrer Unterredung und Ihres direkten Briefwechsels mit dem Minister kommt man eben nicht herum.«⁶⁴

Paul Graener wollte als designierter Stagma-Präsident ebenfalls vollendete Tatsachen schaffen, zumal Havemann ihn beauftragt hatte, die Errichtung der neuen Ausführungsrechtsgesellschaft »unverzüglich vorzunehmen«.⁶⁵ Noch vor der Auflösung von GEMA und GDT und noch vor der Revision ihrer Statuten gründete Graener am 20. September die Stagma als Privatgesellschaft mit Monopolfunktion in Deutschland.⁶⁶ Dies geschah in den Räumen der Deutschen Gesellschaft in Anwesenheit von Vorstandsmitgliedern von GEMA und GDT und wurde drei Tage später vom Ministerium bestätigt. Rasch war über dieses Vorpreschen beunruhigt, wie er Strauss wissen ließ: »Die Anderen handeln, wie die Stagma-Gründung beweist, schnell und brutal, und wir können, so lange diese Gespräche [im Ministerium] nicht stattgefunden haben, nur mit halber Kraft fahren, wodurch wir in die Defensive gedrängt werden und im Nachteil sind.« Wenigstens habe er Graener bewegen können, gefasste Beschlüsse nicht zu veröffentlichen. Angesichts der schnellen Stagma-Gründung sei es nun umso wichtiger, auf die Statuten Einfluss zu nehmen. »Ob es gelingen wird, die Änderung der Stagma-Statuten genau so durchzusetzen, wie Sie es in Ihrem Briefe an Havemann^[67] fordern, wird auch von unseren Besprechungen mit dem Minister abhängen.«⁶⁸ Da Strauss dringend Unterstützung von Goebbels brauchte, schrieb er diesem am 18. September den zitierten Brief, in dem er nach Erwähnung des Reichskanzlers und von dessen »Führerwillen« sich selbst – und nicht Havemann – als Führer »auf dem Gebiet der Musik« bezeichnete.⁶⁹ Die neuen Statuten der Stagma, so betonte er auch gegenüber dem Minister, müssten »von allen Auswüchsen vergangener parlamentarischer Gepflogenheiten gereinigt und nach den Richtlinien des Führerprinzips aufgebaut werden«.

64 Rasch an Strauss, 17.09.1933, A-Wn 975 / 14-6 Bl. 1 f.

65 »Bericht über die a.o. Generalversammlung der GEMA vom 8. September 1933«, in: *GEMA-Nachrichten* Nr. 60, 27.09.1933.

66 Vgl. *GEMA-Nachrichten* Nr. 60, 27.09.1933 sowie Graener an Otto v. Keudell, 20.09.1933, Bundesarchiv, R 55 / 1152, Bl. 157. Dazu Rasch an Strauss, 19.09.1933, A-Wn 975 / 14-7.

67 Dieser Brief konnte bislang nicht aufgefunden werden.

68 Rasch an Strauss, 15.09.1933, A-Wn 975 / 14-5 Bl. 3.

69 Vgl. Anm. 46.

Wie angekündigt traf Strauss am 1. Oktober in Berlin ein und revidierte gemeinsam mit Rasch, aber ohne Ritter und Graener, die Statuten, die zuletzt noch einen achtköpfigen Vorstand sowie einen aus 21 Personen bestehenden Beirat vorgesehen hatten.⁷⁰ Am folgenden Tag kam es zur ersehnten Besprechung mit Goebbels, der zwar die Urheberrechts-Ideen des Komponisten für »ziemlich intransigent« hielt, aber zu einem Entgegenkommen bereit war. »Ich werde schon mit ihm einig. Er muß uns erhalten bleiben. Große Männer sind immer schwer zu behandeln. Da muß man etwas Geduld haben.«⁷¹ Wenige Tage später besprachen Dr. Julius Kopsch sowie die Ministerialräte Otto von Keudell und Hans Schmidt-Leonhardt mit dem Minister erneut Fragen des Urheberrechts und der Musikkammer. Obwohl Goebbels »noch scharfe Gegensätze, vor allem von R. Strauß« feststellte und weitere Verhandlungen empfahl (»müssen sich zusammensetzen«⁷²), präsentierte Strauss am 15. Oktober ohne weitere Absprachen die von ihm überarbeiteten Statuten den Stagma-Vertretern. Diese erklärten sich einverstanden und wählten folgende acht Personen in den Vorstand: Paul Graener (Präsident), Leo Ritter (geschäftsführender Direktor) sowie Max Trapp, Max Donisch, Marc Roland (Komponisten), Heinz Bolten-Baeckers (Textdichter), Horst Sander und Robert Ries (Verleger). Da sechs der genannten Personen (Bolten-Baeckers, Donisch, Graener, Roland, Sander, Trapp) der NSDAP angehörten und zwei (Ries, Ritter) bisher deutschnational waren, genehmigte das Propagandaministerium am 28. Oktober den Vorstand und die revidierte Satzung. Kurz darauf erschien die erste Ausgabe der *Stagma-Nachrichten* (Abb. 6), die nach einem Geleitwort des Präsidenten Graener die Zusammensetzung des Vorstands bekanntgab.⁷³

Strauss war stolz auf das Erreichte und schwärmte auch gegenüber Wiener Regierungsvertretern von den »grossartigen kulturellen Plänen der deutschen Regierung«.⁷⁴ Hugo Rasch, sein taktischer Berater, warnte ihn aber vor dem durch die bevorstehende Auflösung der GDT entstehenden Machtvakuum. Der Aufbau des Berufsstandes sei »nur möglich bei rücksichtsloser, absoluter Durchführung des Führer-Prinzips«.⁷⁵ Bis dahin war in der Korrespondenz mit Rasch noch nicht von einer Reichsmusikkammer die Rede gewesen. Die wichtigsten Vorarbeiten dazu hatte Gustav Havemann als Präsident des Reichskartells der Deutschen Musikerschaft geleistet, war doch die geistige und organisatorische Vorbereitung der Musik-

70 »Bericht über die a.o. Generalversammlung der GEMA vom 8. September 1933«, vgl. Anm. 65. Vgl. auch eine Vorform der Stagma-Statuten in Bundesarchiv, R 55/1051, Bl. 51–55.

71 Goebbels, *Tagebücher*, 03.10.1933, Teil I, Band 2 / III, S. 283.

72 Ebd., S. 286.

73 Vgl. *Stagma-Nachrichten* 1 (Nov. 1933), H. 1, S. 2.

74 Strauss an Rasch, 16.10.1933, A-Wn 975/13–8, Bl. 2.

75 Rasch an Strauss, 23.10.1933, A-Wn 975/14–9, Bl. 2.

kammer der Hauptzweck dieses Kartells.⁷⁶ Als dessen Präsident besaß Havemann damals die weitreichendsten Vollmachten im deutschen Musikleben.

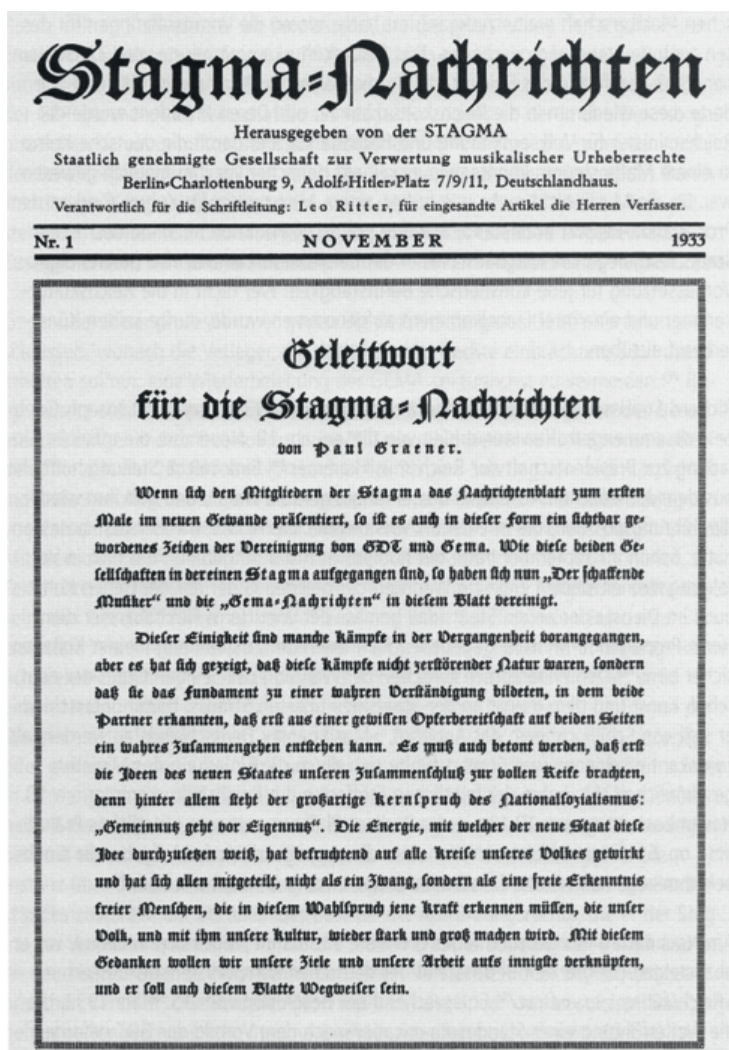


Abb. 6: Titelblatt der ersten Ausgabe der Stagma-Nachrichten, Archiv Dümmling

76 Gerhard Splitt, *Richard Strauss 1933–1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft*, Pfaffenweiler 1987, S. 72. Das Reichskartell hatte sich bei seiner ersten öffentlichen Versammlung am 04.07.1933 als Vorstufe der Musikkammer bezeichnet. Vgl. Walter Abendroth, »Organisation der Musikerschaft«, in: *Allgemeine Musikzeitung* H. 28/29, 14.07.1933, S. 381.

Fortsetzung des Machtkampfs

Obwohl Strauss die Präsidentschaft im Berufsstand der Komponisten mit tatkräftiger Unterstützung von Rasch erhalten und aufgewertet hatte, wollte er sich damit nicht begnügen. Er bemühte sich auch um verstärkten Einfluss in der Stagma. Mit welcher Schärfe er damals den Machtkampf führte, ist exemplarisch einem Brief zu entnehmen, den er Anfang November an den Stagma-Präsidenten Paul Graener richtete. Das nur wenige Wochen zuvor vereinbarte Stagma-Statut stellte er hier als bereits überholt dar. »Ich möchte mein Befremden nicht verhehlen«, fügte er tadelnd hinzu, »dass alle Belange die Stagma betreffend, mit solcher Eile unter Dach und Fach gebracht wurden, bevor die eigentliche Grundlage, die Reichsmusikkammer konstituiert worden ist.«⁷⁷ Er selbst hatte dafür gesorgt, dass die eigentlich für den 28. September vorgesehene Gründung des Berufsstands⁷⁸ auf einen Zeitpunkt nach der Kammergründung verschoben wurde. Streng verwies Strauss seinen Adressaten auf die am 1. November verkündete Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz und drohte an, »die Schärfe dieser Bestimmungen« voll auszunutzen. Tatsächlich gaben die Paragraphen 28 und 29 dieser Verordnung den Präsidenten der Einzelkammern das Recht, Ordnungsstrafen festzusetzen und Anordnungen mit Polizei- und Gerichtsmaßnahmen durchzusetzen.⁷⁹ Dieser Passus muss Strauss gefallen haben. Mehrfach erwähnte er in seinem Brief an Graener den Minister, dem er verpflichtet sei. »Der Auftrag, der mir durch Herrn Dr. Goebbels erteilt worden ist, macht es mir zur Pflicht, überall einzugreifen, wo ich das Ansehen der deutschen Musik als für gefährdet erachte.« So staatskonform wirkt dieses Schreiben, dass Gerhard Splitt 1987 davon ausging, ein Goebbels-Mitarbeiter habe es verfasst, um Strauss damit in seine Schranken zu verweisen.⁸⁰ Es war aber kein anderer als der Komponist selbst, der mit diesem Schriftstück seinen Kollegen, den Stagma-Präsidenten Paul Graener, vor der Rückkehr zu GEMA-Prinzipien warnte. Die »grosse kulturelle Erziehungsarbeit«, die den künftigen Kulturkammern

77 Strauss an Unbekannt (Graener), ohne Datum, A-Wn, 975 / 27-22, Bl. 1. Am 2. November hatte Strauss in einem Telegramm an Rasch angekündigt: »Werde Graeners Brief natürlich mit Forderung der Änderung der Stagmasatzung beantworten.« A-Wn 975 / 13-10.

78 Vgl. Rasch an Strauss, 15.09.1933, A-Wn 975 / 14-5, Bl. 1.

79 Schrieber / Wachenfeld, *Musikrecht*, S. 7. Vgl. Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 76.

80 Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 199 f. Dagegen hatte Fred K. Prieberg den nicht namentlich genannten Adressaten als Leo Ritter identifiziert (Prieberg, *Handbuch Deutscher Musiker*, S. 6933). Da der »sehr geehrte Herr Doktor« im Brief jedoch als Präsident der Stagma angesprochen wird, kann es sich nur um Graener handeln.

zugedacht war, übertrage dem Berufsstand der Komponisten und damit ihm als dessen Präsident eine Führungsrolle. Da es jetzt nötig sei, die »hohen kulturellen nationalsozialistischen Ziele endgültig zu verwirklichen«, sei eine weitere gründliche Revision der Stagma-Satzung erforderlich. Die revidierte Satzung solle ihm, Strauss, zur Genehmigung vorgelegt werden. Gegenüber Graener hatte er damit die Machtverhältnisse klar definiert.

Solch klare Machtworte gefielen Rasch. Am 7. November ermutigte er Strauss, auch dem Stagma-Geschäftsführer nicht mit freundlichem Zureden zu begegnen, »sondern auf Grund der überragenden Position« eines Präsidenten der Reichsmusikkammer.⁸¹ Demnach wusste Strauss von der bevorstehenden Ernennung bereits Tage, bevor Goebbels ihm am 10. November offiziell dieses Amt anbot. Möglicherweise war dieses Amt auch gemeint mit der ominösen »Ihnen bekannten grossen Angelegenheit«, die Rasch am 23. Oktober erwähnt hatte.⁸² Als am 15. November in einem Staatsakt in der Philharmonie die Reichskulturkammer eröffnet wurde, ging das vom Komponisten selbst dirigierte *Festliche Präludium* von Richard Strauss der Grundsatzrede des Propagandaministers voraus. Goebbels, den dieses rauschende Orchesterwerk begeistert hatte,⁸³ ernannte den Komponisten noch am gleichen Tag zum Präsidenten der Reichsmusikkammer. Die von ihm unterzeichnete großformatige Ernennungsurkunde (Abb. 7) ließ Strauss einrahmen und in Garmisch neben seinem Schreibtisch aufhängen. Ebenfalls an diesem Tag gründete er den Berufsstand der deutschen Komponisten, den er vorläufig im bisherigen GDT-Büro in der Wilhelmstraße unterbrachte.⁸⁴ Der neue »Reichsführer« des Berufsstands bestimmte zu seinem Stellvertreter den Mann, der ihn bei seinem Machtkampf so wesentlich unterstützt hatte: Hugo Rasch. Ebenfalls an diesem Novembertag richtete Strauss als Präsident der Musikkammer ein offenbar bereits vorformuliertes Schreiben an Rasch wie an die Stagma, worin er beide Seiten um Verhandlungen mit dem Ziel bat, die neue Urheberrechtsorganisation unter die Aufsicht der Berufsorganisation zu stellen.⁸⁵ Er kehrte damit zu den GDT-Positionen zurück, die von der GEMA bislang entschieden abgelehnt worden waren.

81 Rasch an Strauss, 07.11.1933, A-Wn 975/14-12, Bl. 2 f.

82 Rasch an Strauss, 23.10.1933, A-Wn 975/14-9, Bl. 3.

83 »Hinreißende Musik«; Goebbels, *Tagebücher*, 16.11.1933, Teil I, Band 2 / III, S. 316.

84 Vgl. *Stagma-Nachrichten* 1 (Nov. 1933) H. 1, S. 7. Wenig später bezog die Stagma zusammen mit dem Berufsstand ein eigenes Gebäude am Adolf-Hitler-Platz.

85 Strauss an Rasch, 15.11.1933, A-Wn 975/13-12.

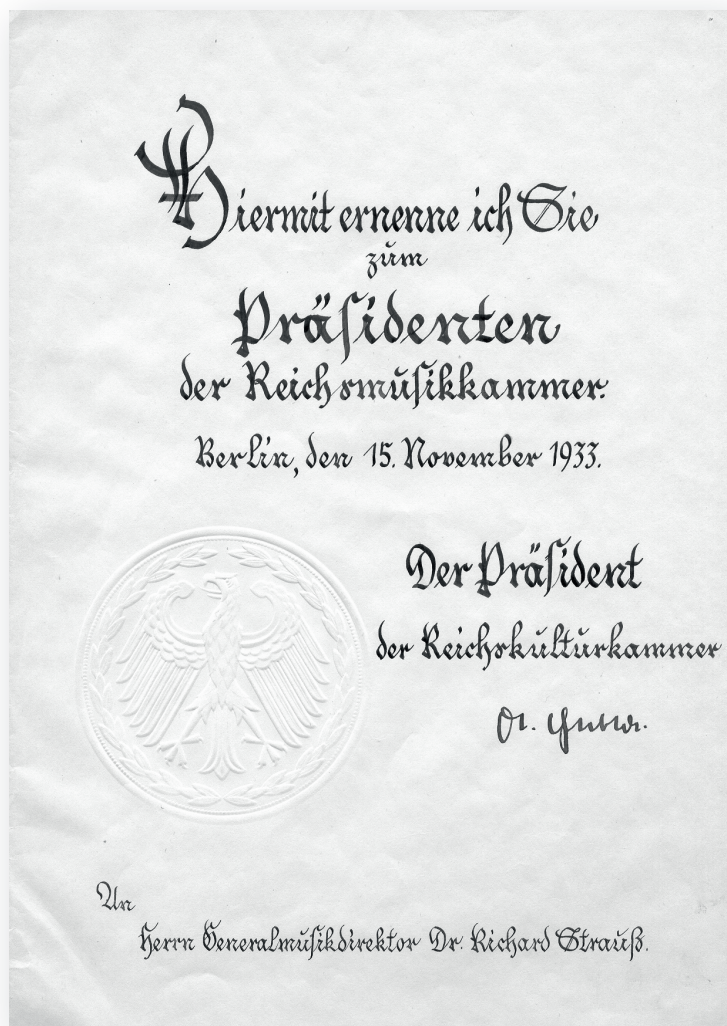


Abb. 7: Ernennung von Richard Strauss zum RMK-Präsidenten, D-GPrsa

Im Unterschied zum Reichskartell war die Reichsmusikkammer keine privatrechtliche Vereinigung, sondern eine Körperschaft des öffentlichen Rechts, die damit auch Anordnungsbefugnisse erhielt. Als Ende November das Ministerium mitteilte, kein Kammerpräsident dürfe zugleich Vorsitzender eines Fachverbandes sein,⁸⁶ protestierte Strauss in einem Brief an den Minister. An Rasch meldete er: »Ich habe Dr Goebbels persönlich geschrieben u. auf Personalunion bestanden, um persön-

⁸⁶ Rasch an Strauss, 26.11.1933, A-Wn 975/27-2, Bl. 1.

liche Unterredung gebeten, bin entschlossen – alle Konsequenzen zu ziehen! Nach mir dann – in Gottes Namen die Sündflut!«⁸⁷ Mit dieser entschiedenen Vorgehensweise hatte Strauss Erfolg, denn Goebbels antwortete umgehend: »Ich beeile mich, Ihnen darauf mitzuteilen, dass ich selbstverständlich einerseits gern bereit bin, Sie in der Stellung eines Führers des Berufsstandes der deutschen Komponisten, sowohl als auch in der Stellung des Musikkammer-Präsidenten zu belassen, andererseits Herrn Dr. Kärenbach [recte: Kärbach] in den Präsidialausschuss der Musikkammer zu berufen.«⁸⁸ Der Minister fügte hinzu, dass er zu einem Treffen Anfang Dezember in Berlin bereit sei.

Noch bevor dieser Goebbels-Brief eingetroffen war, informierte Strauss Graener und Ritter, dass er »auf weiterer Präzision der Stagmastatuten unbedingt bestehen« müsse. Zusätzliches Gewicht gab er dieser schroffen Mitteilung durch den Hinweis auf seinen bevorstehenden »persönlichen Vortrag« bei Dr. Goebbels.⁸⁹ In Erinnerung an den 15. November, wohl auch als Dank dafür, dass der Minister seine Doppelrolle als Kammerpräsident und Reichsführer des Berufsstandes gebilligt hatte, vollendete Strauss am 3. Dezember in Garmisch das Goebbels gewidmete Klavierlied *Das Bächlein*, das mit dem Ausruf endet: »der, denk' ich, wird mein Führer, mein Führer, mein Führer sein!«⁹⁰ Am folgenden Tag, dem 4. Dezember, traf er in der Reichshauptstadt ein und führte am 5. Dezember das vereinbarte Gespräch mit dem Minister.⁹¹ Dieser notierte: »Gestern: lange Unterredung Strauß / Furtwängler. Strauß dediziert mir ein neues Lied. Ich bin darüber sehr erfreut. 2 Stunden lang sprechen wir alle Fragen der Musik durch.«⁹² Während seines Berlin-Aufenthalts besuchte der Komponist auch den Reichskanzler, der seinem Gast ebenfalls viel Zeit widmete. Dem Tagebuch von Alice Strauss ist zu entnehmen: »Papa eine Stunde bei Hitler; Pläne für Bayreuth, Projekt für Theater, Festl. Präludium soll nur für festliche Regierungsanlässe gespielt werden, alle Machtbefugnisse, größtes Vertrauen.«⁹³ Der Komponist bedankte sich bei Hitler, indem er ihm zu Weihnachten die *Weltgeschichte des Theaters* von Joseph Gregor mit dieser Widmung schenkte: »Dem edlen Freunde und Förderer / des Theaters / Herrn Reichskanzler / Adolf Hitler / verehrungsvoll überreicht von / Dr Richard Strauss«.⁹⁴

87 Strauss an Rasch, 28.11.1933, D-GPrsi Slg. Eric van Lauwe, Brief Nr. 147 / o8.

88 Goebbels an Strauss, 29.11.1933, D-GPrsa.

89 Strauss an Ritter, 28.11.1933, D-B N. Mus. Depos. GEMA 1.2.32.

90 Vgl. Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 87 f.

91 Rasch hielt es allerdings für ungünstig, dass bei dieser Besprechung am 5. Dezember auch Furtwängler anwesend sein sollte. Rasch an Strauss, 01.12.1933, A-Wn 975 / 14-15, Bl. 2.

92 Goebbels, *Tagebücher*, 06.12.1933, Teil I, Band 2 / III, S. 330.

93 *TrennerC*, S. 543.

94 J. A. Stargardt, Katalog 695. Auktion am 19. und 20. April 2011, S. 302, Nr. 616.

Am Gipfel der Macht

Im Vollgefühl seiner von Hitler und Goebbels gestützten Macht betrachtete Strauss Leo Ritter, seinen früheren Kontrahenten, nicht mehr als Gefahr. Noch im November hatte Rasch gewarnt, ein betontes Vertrauensverhältnis zu diesem Mann könne ihn kompromittieren.⁹⁵ Entsprechend teilte Strauss seinem Stellvertreter bald darauf mit, er wolle Ritter »mürbe machen« und ihm gegenüber »schärfste Tonart« anschlagen.⁹⁶ Einen derart formulierten Brief an Ritter gab er Rasch zur Kenntnis, der ihn umgehend lobte: »Er lässt an Deutlichkeit nicht das Geringste zu wünschen übrig.«⁹⁷ Auch an höherer Stelle übte Strauss Druck auf den Stagma-Geschäftsführer aus, wie er Rasch wissen ließ: »Habe soeben an Staatssekretär Funk einen ausführlichen Brief geschrieben und ihn gebeten, von Ritter die unbedingte Annahme meiner Statuten (besonders noch mit Ausschaltung der Kurien) zu fordern.«⁹⁸ Der Hinweis auf die geplante Ausschaltung der Kurien bedeutete noch weiteren Verzicht auf Mitbestimmung.

Es blieb aber nicht bei dieser harten Gangart. Gemäß dem Prinzip »Zuckerbrot und Peitsche« lud Strauss den Stagma-Geschäftsführer über die Weihnachtstage nach Garmisch ein. Am 25. Dezember konnte er an Rasch berichten, Ritter habe sich »zu völliger Loyalität gewandelt«. Er habe sogar begeistert seiner Idee zugestimmt, den achtköpfigen Stagma-Vorstand völlig abzuschaffen und durch drei Delegierte der Berufsverbände Komponisten, Verleger und Textdichter zu ersetzen. Damit verschwände dann auch der Stagma-Präsident Graener, den man als Intendant an die Charlottenburger Oper abschieben könne. »Dort wäre er unschädlich.«⁹⁹

Paul Graener war empört, dass er als Stagma-Präsident bei wichtigen Beratungen übergangen wurde. Er schrieb entsprechend an Strauss¹⁰⁰ und beschwerte sich außerdem bei Rasch, er fände »die ganzen Verhandlungen über die Stagma-Satzungen ohne Hinzuziehung seiner Person im höchsten Grade illoyal«. Rasch teilt Strauss dies am 8. Januar mit und gab zu bedenken, ob man den Stagma-Präsidenten in die Beratungen nicht doch hätte einbeziehen sollen.¹⁰¹ Den von Strauss geforderten Ver-

95 Rasch an Strauss, 07.11.1933, A-Wn 975/14-12, Bl. 1.

96 Strauss an Rasch, 28.11.1933, D-GPrsi Slg. Eric van Lauwe, Brief Nr. 147/o8. Gemeint ist der Brief an Ritter vom gleichen Tag, vgl. Anm. 89.

97 Rasch an Strauss, 29.11.1933, A-Wn 975/27-3, Bl. 1.

98 Strauss an Rasch, 13.12.1933, D-GPrsa.

99 Strauss an Rasch, 25.12.1933, A-Wn 975/13-13, Bl. 1. Graener lehnte diese ihm von Hinkel angebotene Position ab, vgl. Knut Andreas, *Zwischen Musik und Politik. Der Komponist Paul Graener (1872–1944)*, Berlin 2008, S. 249.

100 Graener an Strauss, 02.01.1934, Bundesarchiv, RKK-Akte Paul Graener.

101 Rasch an Strauss, 08.01.1934, A-Wn 975/15-22, Bl. 1f.

zicht auf Präsidentenamt, Vorstand und Beirat hielt er für juristisch unzulässig, »da jeder Verein einen Vorstand haben muss«.¹⁰² Er regte deshalb die Einrichtung eines Aufsichtsrats an. »Ich würde es dann auch für taktisch richtig halten, Herrn Graener zum Vorsitzenden dieses Aufsichtsrates zu machen.«¹⁰³ Aber Strauss lehnte jede Rücksichtnahme auf Graener ab. Gegenüber Ritter, der sogar bis zum 10. Januar in Garmisch blieb, bestätigte er an diesem Tag noch einmal schriftlich die vor allem in § 17 geänderte Stagma-Satzung und stellte klar: »Der vorgeschlagene Aufsichtsrat ist nichts weiter als der alte Stagma Vorstand in grün. Die Spitze muss nur der Führer des Berufsstandes sein.«¹⁰⁴ Es war für ihn unverständlich, dass Rasch das nicht einsehen wollte: »Seid Ihr den [sic] ganz von Gott verlassen u. mit Blindheit geschlagen, daß Ihr noch immer nicht seht, worauf ich hinaus will?« Seinem Stellvertreter im Berufsstand erläuterte er deshalb noch einmal den Sinn der Satzungsänderung: »Ich will keinen Aufsichtsrat, der immer gemeinschaftlich sitzt u. den Geschäftsführer unnötig aufhält. [...] Das Heft muss ich resp. unser Berufsstand immer ganz allein in der Hand behalten. Es ist *unsre* Anstalt, in der die anderen mehr oder minder geduldet sind.«¹⁰⁵ Mit tiefer Befriedigung fügte Strauss hinzu: »Seit 20 Jahren warte ich auf diesen Tag: jetzt soll zum Andenken an den armen Rösch die Rache kalt genossen werden!«

Der von Rasch äußerst misstrauisch betrachtete Otto von Keudell¹⁰⁶ leitete die revidierte Stagma-Satzung zehn Tage später an Goebbels weiter. In einem offiziellen Vermerk erinnerte der Ministerialrat daran, dass der Minister und Hitler bereits »im Sinne des Führerprinzips« Strauss das Vertrauen ausgesprochen hätten. Die vorliegende Satzung, die anstelle der Gremien überhaupt nur noch drei Vereins-Mitglieder vorsah – nämlich je einen Vertreter der Berufsorganisationen der Komponisten, Textdichter und Verleger –, sei teils das Ergebnis von Verhandlungen, »teils ein Diktat von Herrn Strauss«. Man könne sie unbedenklich genehmigen, zumal danach »Herr Strauss auf jeden weiteren Eingriff in die Verwaltung der Stagma« verzichten werde, »sodass für die Stagma endlich die Ruhe eintritt, die zu ihrem Ausbau im Interesse der deutschen Urheber unerlässlich« sei.¹⁰⁷

Gleichzeitig übersandte Staatssekretär Funk dem amtierenden Stagma-Präsidenten die neue Satzung mit der Bitte um Annahme. Er fügte hinzu: »Zur Erleichterung Ihrer Entschlussfassung entbinde ich Sie und die anderen Herrn des Stagma-Vorstandes hiermit von Ihrer Stellung als Präsident bzw. als Vorstandsmitglieder.«¹⁰⁸ Mit

102 Ebd., Bl. 2.

103 Rasch an Strauss, 09.01.1934, A-Wn 975/14-16, Bl. 1.

104 Strauss an Ritter, 10.01.1933, D-B N. Mus. Depos. GEMA 1.2.36.

105 Strauss an Rasch, 14.01.1934, D-GPrsi Slg. Eric van Lauwe, Brief Nr. 147/10.

106 »Herr von Keudell muss verschwinden.« Rasch an Strauss, 01.12.1933, A-Wn 975/14-5, Bl. 1.

107 Vermerk Ministerialrat Otto von Keudell vom 20.01.1934, Bundesarchiv, R 55/1152, Bl. 89.

108 Bundesarchiv, R 55/1152, Bl. 90.

diesem knappen Satz war Graener aus seinem eben erst angetretenen Präsidenten-Amt entlassen. In der trügerischen Erwartung, Strauss werde sich danach nicht mehr in die Belange der Stagma einmischen, genehmigte die Reichsregierung am 25. Januar die neue Stagma-Satzung, die für diese Urheberrechtsorganisation nur noch drei Mitglieder vorsah.¹⁰⁹ Wie von Strauss gewünscht, waren damit auf »zeitgemäß« autoritäre Weise alle »vormärzlich-demokratischen« Elemente aus ihr getilgt. In seiner Doppelfunktion als Präsident der Reichsmusikkammer und Reichsführer der Komponisten hatte er die oberste Kontrollbefugnis über die Stagma erhalten.

Mit seinem Drang nach absoluter Autorität und Weisungsbefugnis irritierte der fast 70-jährige Komponist sogar altgediente Nationalsozialisten. Anfang September hatte er über Siegmund von Hausegger den »Entwurf einer Geschäftsordnung der deutschen Musikkammer, erlassen vom Präsidenten« erhalten.¹¹⁰ Die in dieser Geschäftsordnung von Havemann vorgesehene Mitsprache missfiel Strauss. Man werde sich in den vielen Sitzungen nur »ausquasseln! Herauskommen wird nicht viel!«¹¹¹ Er entwickelte und erließ deshalb eine neue Geschäftsordnung.¹¹² Havemann war über die dort durchgesetzten Änderungen entsetzt und schrieb im Januar 1934 an Strauss: »Das ist ein Diktator mit Geschäftsführer, aber nicht das Führersystem wie wir Nationalsozialisten es auffassen.«¹¹³ Ein Diktator mit Geschäftsführer – das war aber eben die Art der Machtausübung, wie Strauss sie sich vorstellte. Der von ihm geschätzte Gustav Havemann (»Er ist zielbewußt u. von besten Intentionen erfüllt«¹¹⁴), der sich bislang immer für ihn eingesetzt hatte, erinnerte den Komponisten daran, dass selbst Hitler seine Entscheidungen nicht eigenmächtig treffen, sondern mit seinem Stab besprechen würde.¹¹⁵

Auch Goebbels bemühte sich um Rücksichtnahme auf Mitarbeiter und Künstler. Am 30. Januar 1934, als Pauline Strauss und vermutlich auch ihr Mann im Radio Hitlers Rede zum Jahrestag der »Machtergreifung« hörten,¹¹⁶ schrieb der Minister einen Brief an die Präsidenten der Einzelkammern, darunter auch an Richard Strauss. Er erwähnte Klagen und Beschwerden, die täglich in wachsender Zahl bei ihm einträfen.

109 »Nachdem die grundsätzliche Entscheidung sowohl über den Verteilungsplan wie auch über die Beziehungen der Mitglieder zur STAGMA den Berufsständen übertragen wurde, war ein Vorstand mit eigenem Präsidenten nicht mehr erforderlich.« In: *Stagma-Nachrichten* 1 (Feb. 1934), H. 2, S. 14.

110 Strauss an Rasch, 09.09.1933, D-GPrsi Fotokopien aus der Slg. Eric van Lauwe, Paris. Brief Nr. 147/05.

111 Ebd.

112 Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 99 f.

113 Havemann an Strauss, 07.01.1934, D-GPrsa.

114 Strauss an Rasch, 18.11.1933, D-GPrsi Slg. Eric van Lauwe, Paris. Brief Nr. 147/07.

115 Havemann an Strauss, 07.01.1934, D-GPrsa.

116 »Abends Rede Hitlers gehört: großartiger Eindruck.« (Taschenkalender Pauline Strauss, D-GPrsa Sk 1933).

Es gebe Fehler bei der Durchführung des Reichskulturkammergesetzes, die korrigiert werden müssten. Goebbels forderte die Verantwortlichen zu mehr Feingefühl beim Umgang mit den Mitgliedern auf: »Aufs dringlichste darf ich die Herren Präsidenten bitten, bei dem Aufbau der Kammern die Gesichtspunkte der seelischen Wirkung auf die Beteiligten zu berücksichtigen und allen Angestellten der Kammern sowie auch den Leitern der Fachverbände diese Rücksicht bei jedem Brief und jedem gesprochenen Wort zur Pflicht zu machen.«¹¹⁷ Solche Fragen sollten bei einem Treffen am 7. Februar, zu dem er die Herren damit in sein Ministerium einlud, besprochen werden.

Strauss, der ohnehin für Februar einen Berliner Komponistentag vorgesehen hatte, bat daraufhin seine Berater Rasch und Kopsch zu einer Beratung in Garmisch. Diese fand am 4. Februar, einem Sonntag, im oberen Turmzimmer seines Hauses bei Kaffee und Kuchen statt.¹¹⁸ Am 6. Februar reiste der Komponist frühmorgens nach Berlin ab, gefolgt von seinem Sohn Franz, um am nächsten Tag an der Besprechung im Propagandaministerium teilnehmen zu können.¹¹⁹ Die Verhandlungen verliefen wunschgemäß, wie Strauss am 10. Februar seiner Frau berichtete: »Ich erledige hier mündlich tausend Sachen mit bestem Erfolg und absoluter Autorität [...]. Jedenfalls bin ich hier jetzt bestens aufgehoben und kann erreichen, was ich will.«¹²⁰ Auch Joseph Goebbels war völlig einverstanden mit den Plänen zur Musikerziehung, die Strauss (Abb. 8) ihm am 12. Februar vorstellte.¹²¹



Abb. 8: Richard Strauss bei Reichsminister Joseph Goebbels, D-GPrsi Bildarchiv 05.1934 / 07

117 Goebbels an Strauss, 30.01.1934, D-GPrsa.

118 Taschenkalender Pauline Strauss, D-GPrsa Sk 1933.

119 Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 92.

120 Strauss an seine Frau, 10.02.1934, in: *WB*, S. 351.

121 Strauss an seine Frau, 14.02.1934 (D-GPrsa) und Goebbels-Tagebuch vom 14.02.1934, Teil I, Band 2 / III, S. 371.

Als Strauss am 13. Februar die erste Arbeitstagung der Reichsmusikkammer eröffnete, wies er auf den alten Wunschtraum der deutschen Musiker hin, der damit endlich verwirklicht würde. Erstmals in der deutschen Geschichte würden »sämtliche mit dem Musikleben überhaupt in Beziehung stehenden Volkskreise unter einheitlichen Gesichtspunkten« organisatorisch erfasst.¹²² Auf dieser Grundlage, die Hitler und Goebbels zu verdanken sei, könne nun »aus den zum Teil trostlosen Ruinen der letzten Jahre endlich wieder neues Leben erblühen«. Auf seine Eröffnungsansprache folgten an diesem und den nächsten Tagen Referate unter anderem von Friedrich Mahling, Gustav Havemann und Fritz Stein. Julius Kopsch widmete zwei Vorträge Rechtsfragen sowie dem neuen Urheberrecht.¹²³

Am Abend dieses Arbeitstages nahm Strauss an einer intimen Gesellschaft bei Staatssekretär Walther Funk teil, der in seine Villa¹²⁴ nach Zehlendorf eingeladen hatte. Eigens zu diesem Anlass studierte der Komponist mit der Sängerin Viorica Ursuleac sein Lied *Das Bächlein* ein, das er dem Widmungsträger Joseph Goebbels vorstellen wollte. Anstelle des Ministers, der wegen einer fiebrigen Erkältung zu Bette lag, kam seine Ehefrau. Als Magda Goebbels erzählte, ihr Mann wolle sich demnächst auf der Zugspitze erholen, riet Strauss dringend ab. Stattdessen solle der Minister lieber in seiner Villa in Garmisch Logis nehmen. »Ich habe ihr angeboten, ihren Mann mit seinem Diener zu uns zu schicken, wo ihm Schlaf- und Arbeitszimmer zur Verfügung stünden, aber ich glaube, er wird es nicht annehmen. Er will nur 3–4 Tage ungestört ein neues Buch fertig machen.«¹²⁵ Obwohl der Komponist, der sich damals intensiv um die Gunst der Staatsführung bemühte, dieses Angebot noch einmal wiederholen wollte, ist es zu einem Besuch des Ministers in seinem Haus nie gekommen.¹²⁶

Hitler traf wegen dringender Amtsgeschäfte erst später zu der Einladung ein und küsste, wie der Komponist seiner Frau berichtete, »wie ein Oberprimaner in der

122 »Ansprache des Präsidenten der Reichsmusikkammer Dr. Richard Strauß anlässlich der Eröffnung der Ersten Arbeitstagung der R.M.K.«, in: *Musik im Zeitbewußtsein* H. 7, 17.02.1934, S. 1f.; vgl. Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 93–96.

123 Julius Kopsch, »Die Neugestaltung des Rechts im deutschen Musikleben« und »Hauptprobleme eines neuen Urheberrechts«, in: *Kultur, Wirtschaft, Recht und die Zukunft des deutschen Musiklebens. Vorträge und Reden von der Ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer*, hrsg. vom Presseamt der Reichsmusikkammer (= Bücherei der Reichsmusikkammer 1), Berlin 1934, S. 123–144 und 168–170.

124 Funk bewohnte damals ein imposantes Doppelhaus in der Georgenstraße 29 (heute Dubrowstraße 29). 1939 sollte er in die größere Wannsee-Villa des jüdischen Bankiers Hans Arnhold überwechseln, wo sich heute die American Academy befindet.

125 Strauss an seine Frau, 14.02.1934, D-GPrsa.

126 Ein für Januar 1935 vereinbarter Garmisch-Besuch von Goebbels fiel kurzfristig aus. Der Minister entschuldigte sich daraufhin bei Strauss durch ein Blumengeschenk (*Trenner*C, S. 557).

Tanzstunde« jeder Dame die Hand. Nach dem vegetarischen Essen wurde Musik gemacht. Auf die von Frau Ursuleac und dem Komponisten dargebotenen Strauss-Lieder *Befreit* und *Cäcilie* reagierte Hitler begeistert und sogar ergriffen. »Er hatte tatsächlich Tränen in den Augen und ging danach in ein Nebenzimmer, bis er sich wieder ganz gefasst hatte.« Nach weiteren Liedern (seine eigene *Zueignung* mit der auf den »Führer« beziehbaren Schlusszeile »Habe Dank« und Schuberts *Du bist die Ruh*), vorgetragen von Heinrich Schlusnus, saßen Strauss und Ursuleac zunächst mit Hitler allein zusammen. Er machte sich Gedanken zum blutigen Bürgerkrieg in Österreich, den Pauline Strauss angstvoll am Radio verfolgt hatte.¹²⁷ Der Komponist berichtete:

»Seine Ausführungen zeugten ebenso von grossem staatsmännischen Takt und Verantwortungsbewusstsein, wie von Wahrhaftigkeit und grösster Anständigkeit. Er sagte, wenn die Sache bis heute abend nicht zu Ende sei, hätte er grosse Sorgen, denn länger als 2–3 Tage hielte Militär in dem aufreibenden Strassenkampf nicht stand, umsomehr, als es in diesem Falle gar nicht wüsste, wofür es eigentlich einzutreten habe. Er sagte, Bürgerkrieg könnte nie mit Militär bekämpft werden, was sehr richtig ist; denn demjenigen, der als Sieger hervorgehe, hinge immer eine Blutschuld an, und wer Bürgerkrieg nicht ohne Militär bekämpfen könne, solle abtreten.«¹²⁸

Diese für Hitler ungewöhnlich hellsichtigen Gedanken beeindruckten Strauss.

Bekenntnisse zur Reichsregierung

Der Komponist erlebte in Berlin weitere Aufführungen eigener Werke, wie er seiner Frau in dem zitierten Brief meldete: »Heute abend ›Elektra‹ mit Rose Pauly, die mir Göring persönlich bewilligt hat, Freitag ist ›Arabella‹ und Sonntag ›Rosenkavalier‹.« Zu Hermann Göring hatte Strauss guten Kontakt gefunden. Der preußische Ministerpräsident, der ihm am 15. Februar eine persönliche Audienz gewährte, hatte dafür gesorgt, dass mit Rose Pauly ausnahmsweise eine »Nicht-Arierin« bei *Elektra* mitwirkte. Strauss beteiligte sich in diesen Februartagen rege am Gesellschaftsleben der Reichshauptstadt, so auch an einer Künstlergesellschaft im Hause Goebbels,

127 Taschenkalender Pauline Strauss (D-GPrsa Sk 1933). Goebbels hatte die Kämpfe vom Krankbett aus verfolgt: »Über 500 Tote. Dollfuß der Scherge. [...] Auch eine Revolution. Wie sticht die unsere dagegen ab!« Goebbels, *Tagebücher*, 14.02.1934, Teil I, Band 2 / III, S. 372.

128 Vgl. Anm. 125.

bei der Hitler sprach.¹²⁹ Am 17. Februar eröffnete er als Präsident der Reichsmusikkammer eine von dieser Kammer einberufene öffentliche Musikerversammlung in der Berliner Philharmonie. In seiner Begrüßungsrede erinnerte Strauss an die festliche Eröffnung der Reichskulturkammer drei Monate zuvor am gleichen Ort und beschwor mehrfach die »Schicksalsgemeinschaft« zwischen der Musikerschaft und den übrigen »Volksgenossen«.¹³⁰ Während er hier das Urheberrecht nur beiläufig erwähnte, standen tags darauf beim ersten deutschen Komponistentag die Urheber im Mittelpunkt. Von zwei uniformierten SS-Männern umrahmt und neben einer großen Hakenkreuzfahne¹³¹ sprach Strauss in der neuen Aula der Berliner Universität vom Kulturkammergesetz und seiner Durchführungsverordnung vom 1. November, welche der Berufsorganisation der deutschen Komponisten »eine innere und äußere Autorität verlieh, wie wir sie nie zuvor gekannt haben«. Eine staatlich garantierte Autorität und Ordnung seien notwendig, um anarchische Zustände zu verhindern, »die den zerstörenden Elementen freies Spiel lassen und eine in Jahrhunderten aufgebaute künstlerische Kultur zum Untergang bringen«.¹³² Strauss erinnerte an die Gründung der GDT im Jahr 1903 und erwähnte dankbar Friedrich Rösch, um sich dann vom staatlichen und rechtlichen System der Weimarer Republik zu distanzieren, welches die berufsständische Einheit der Komponisten zerstört habe. »Wir werden dem gesunden Schaffen die Bahn frei machen und dadurch das kranke und schädliche zurückdrängen und zum Verschwinden bringen.« Bei diesem Versprechen dachte Strauss in erster Linie an das »Droit moral« des Urheberrechts, das kommerzielle Klassik-Verarbeitungen wie etwa die Schubert-Adaptionen im *Dreimäderlhaus* verhindern sollte. Obwohl er mit der Rassenpolitik des Regimes nicht übereinstimmte,¹³³ eröffnete seine Unterscheidung von krank und gesund allerdings auch schon Ausblicke auf spätere Aktionen gegen »entartete Musik«.¹³⁴

Dem Minister Goebbels und seinem Staatssekretär Funk dankte Strauss im Namen

129 Goebbels, *Tagebücher*, 16.02.1934, Teil I, Band 2 / III, S. 373.

130 Abgedruckt bei Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 101–105.

131 Ebd., S. 112. Auch bei anderen Auftritten erhielt Strauss ein SS-Spalier, vgl. Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, S. 319.

132 Richard Strauß, »Begrüßungsansprache anlässlich des ersten deutschen Komponistentages in Berlin«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 101 (März 1934), H. 3, S. 288–290, sowie Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 111–115. Auch Butting war der Überzeugung, »daß der staatliche Eingriff kommen mußte und auch gekommen wäre, wenn die NSDAP nicht die politische Führung übernommen hätte.« (Butting, *Musikgeschichte*, S. 205).

133 Allerdings waren Ritter und Strauss nicht frei von Antisemitismus, vgl. Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 73 und 76 f.

134 Vgl. auch Strauss' Kampf gegen die Atonalität, gegen Hindemith und gegen die Operette, bei dem er Urheberprobleme mit persönlichen Geschmacksfragen verband (vgl. Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 131, 145 und 157 f.). Anders als sein Nachfolger Peter Raabe protestierte er 1938 nicht gegen die Düsseldorfer Ausstellung »Entartete Musik« (vgl. Albrecht Dümmling, »Ein wahrer Hexensabbat. Die Ausstellung »Entartete Musik« im Widerstreit«, in: *Übertönte Geschichten*.

der deutschen Komponistenschaft für ihren Einsatz, »der ›Stagma‹ die nunmehr gefundene endgültige Form zu geben, in der der berufsständische Gedanke in vollkommener Weise organisch mit dem wirtschaftlichen Zweck der Verwertungsanstalt verbunden ist«. ¹³⁵

Diese organische Verbindung von Berufsstand und Stagma krönte das Werk von Friedrich Rösch. »Ich betrachte es als eine glückliche Fügung, daß ich dabei, dank dem mir gewährten Vertrauen, entscheidend mitwirken durfte.« Der Komponist erweckte damit den Eindruck, die Leitung von Berufsstand und Musikammer sei ihm von außen angetragen worden. ¹³⁶ Wie nachgewiesen wurde, trifft diese bis heute immer wieder kolportierte Version nicht zu. Vielmehr bedurfte es von Strauss' Seite vieler taktischer Winkelzüge und der Ausschaltung von Rivalen, um zu einer solchen Machtposition zu gelangen. Als wichtigsten Hebel hatte Strauss dabei das von Adolf Hitler, »dem Schirmherr der Künstler in Deutschland«, abgeleitete Führerprinzip verwendet, auf das er auch jetzt wieder verwies. ¹³⁷ Dem ließ er die Erwartung folgen, »daß meine Mitarbeiter mir treue Gefolgschaft leisten«. In einer Demokratie hätte er einen so schnellen Aufstieg zu absoluter Macht niemals erreichen können. Nicht zuletzt dem Vertrauen, das Goebbels und Hitler in ihn gesetzt hatten, verdankte Strauss die Möglichkeit, den ernstesten Komponisten gegen die Übermacht des Marktes eine solche bevorzugte Förderung zu verschaffen.

Joseph Goebbels notierte nach diesem Philharmonie-Abend in sein Tagebuch: »Komponistentag. Viel alte Meister. Die Jugend fast unvertreten.« ¹³⁸ Strauss, von dem bei dem nachfolgenden Konzert neben Werken von Schillings, Graener und Hindemith *Till Eulenspiegel* erklang, sei sehr gefeiert worden. Auch andere Musikfreunde bemängelten das Fehlen der Jugend und wunderten sich über die Berater des Kammerpräsidenten. Paul Höffer empfand diesen Tag deshalb sogar als

»wohl das Traurigste, was ich an solchen Tagungen erlebte. Der zum Führer erkorene Richard Strauß läßt sich von den elendsten Kreaturen beraten, die wir

Musikkultur in Weimar, hrsg. von Hellmut Th. Seemann und Thorsten Valk (= Klassik Stiftung Weimar. Jahrbuch 2011), Göttingen 2011, S. 189–206).

135 Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 114.

136 Entsprechend wurde Strauss in der Presse als »der naturgegebene Präsident des Berufsstandes« bezeichnet. Paul Schwerts, »Erster Deutscher Komponistentag«, in: *Allgemeine Musikzeitung* H. 8, 23.02.1934, S. 89. Ähnlich kommentierte Schwerts Strauss' Rücktritt von seinen Ämtern: »Vielleicht, oder sogar wahrscheinlich, hätte er in seinem eigenen Interesse besser getan, schon damals auf die ehrenvolle Berufung Verzicht zu leisten.« *Allgemeine Musikzeitung* H. 30/31, 26.07.1935, S. 485.

137 »In der Organisation des Berufsstandes wird das Führerprinzip überall durchgeführt.« Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 113.

138 Goebbels, *Tagebücher*, 19.02.1934, Teil I, Band 2 / III, S. 374. Dem entspricht das Gruppenfoto bei Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, S. 318.

unter uns haben. Zu den in seiner engsten Umgebung wirkenden Leuten gehören Herr Hugo Rasch, Julius Kopsch, Kärnbach. Kopsch, schwer defekt, vom Ehrengericht erst kürzlich verurteilt, Rasch, dessen Gedankengänge durch Abzeichen und Ehrenplaketten ausgefüllt sind, Kärnbach, eine anständige aber glatte Null, alles Komponisten weit unterm Durchschnitt. [...] Man muß sich schämen, zu dieser Gesellschaft zu gehören.«¹³⁹

Auch Gustav Havemann, Höffers Schwiegervater, der mit großem Einsatz die Gründung der Reichsmusikkammer vorbereitet hatte, war mit diesen Februartagen nicht zufrieden. Obwohl Strauss es an Bekenntnissen zur Reichsregierung nicht fehlen ließ, hatte er beim Absingen des Horst-Wessel-Lieds auf den vorgeschriebenen Hitler-Gruß verzichtet. Ältere Nazis hätten sich darüber empört und sogar Konzentrationslager gefordert, meldete Havemann der Reichsleitung der NSDAP.¹⁴⁰ Strauss' Danksagungen an Hitler und Goebbels waren nicht bloß »zeitüblich notwendig[e] Dankesfloskeln«.¹⁴¹ Dennoch ist zu bezweifeln, ob der Komponist die drei kulturpolitischen Reden dieses Monats ganz allein formuliert hat. Im Januar hatte er es noch abgelehnt, auf dem Komponistentag zu sprechen. »Einen Vortrag halten? Niemals! Ein für alle Mal!«, beschied er Hugo Rasch. Allenfalls könne er eine fertige Rede vorlesen, weshalb er fragte: »Bekomme ich von Kopsch eine Rede zum Verlesen?«¹⁴² Somit dürften die drei regimetreuen Reden, die Strauss in jenem Februar 1934 hielt, zumindest teilweise auf Kopsch und Rasch zurückgehen. Wenn er seiner Frau von einer »abgelesenen Rede« am 13. Februar berichtete, so muss das allerdings nicht notwendig auf Distanzierung hindeuten. Möglicherweise bevorzugte Strauss das freie Sprechen wie zwei Monate später auf einer anderen Tagung.¹⁴³

Intensiver Einsatz für Berufsstand und Urheberrecht

Richard Strauss hat sich Fragen des Berufsstandes und des Urheberrechts gerade in diesen Monaten bemerkenswert ausdauernd und intensiv gewidmet. Wie schon 1903 bei der Gründung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer wollte er den Schöpfern ernster Musik zu einer Führungsrolle im Musikleben verhelfen. Sie sollten in ers-

139 Tagebuch Paul Höffer, 07.03.1934, D-B 55 Nachl 87/G.

140 Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 110 f.

141 Walter, *Richard Strauss und seine Zeit*, S. 372.

142 Strauss an Rasch, 22.01.1934, D-GPrsi Slg. Eric van Lauwe, Brief Nr. 147/11. Am 14. Februar 1934 berichtete Strauss in einem Brief an seine Frau (Typoskript mit hs. Zusätzen, 4 Seiten, D-GPrsa, S. 1): »Gestern früh habe ich also die Reichsmusikkammer mit meiner abgelesenen Rede eröffnet.«

143 »Freitag auf der Buchhändlertagung habe ich meine erste improvisierte Rede geschwungen, nach Bubis Ansicht großer Fortschritt und allgemeine Begeisterung!« In: *WB*, S. 354.

ter Linie von den Aufführungsrechten profitieren, die einmal für sie durchgesetzt worden waren. Obwohl die »Verordnung zur Durchführung des Gesetzes über die Vermittlung von Musikaufführungsrechten«,¹⁴⁴ welche die Vollmacht der Stagma festlegte, in eben jenen Februartagen verabschiedet wurde, hatte Strauss bei der ersten Arbeitstagung der Musikkammer eine weitere »Neuregelung des völlig veralteten Urheberrechts« versprochen, was Julius Kopsch weiter ausführte.¹⁴⁵ Wenige Tage später empfahl Strauss Ritter, sich auch um die Verwaltung der mechanischen Rechte zu bemühen.¹⁴⁶ Auf die Verleger brauche man dabei nicht Rücksicht nehmen: »Wenn den Herren die Stagmasatzung wie sie jetzt ist und der Berechtigungsvertrag nicht passt, können sie austreten, beziehungsweise brauchen gar nicht einzutreten.«¹⁴⁷ Auch an Kopsch schrieb Strauss damals, dass man auf Verleger und Textdichter gern verzichten könne: »Dann bleibt die Stagma uns Komponisten allein! Kann man was besseres wünschen?«¹⁴⁸

Die von Strauss in Verbindung mit Julius Kopsch betriebene Reform des Urheberrechts setzte sich zum Ziel, die Macht des Präsidenten der Musikkammer zu sichern, außerdem die Schutzfrist von 30 auf 50 Jahre zu verlängern und das Originalwerk vor unerwünschten Bearbeitungen und Adaptionen schützen.¹⁴⁹ Strauss war zuversichtlich, dass dies durchgesetzt werden könne, zumal Reichsminister Hans Frank ihm ausdrücklich versprochen habe: »Das neue Urhebergesetz soll nur mit *meiner* letzten Zustimmung zu Stande kommen, die Verleger seien jetzt »genug gehört« worden, der Autor soll den Ausschlag geben.«¹⁵⁰ Strauss hielt in diesem Sinne am 23. April eine Ansprache in der Akademie für Deutsches Recht.¹⁵¹ Die Mithilfe seines juristischen Beraters Julius Kopsch, den er immer wieder erwähnte, erwies sich allerdings als wenig nützlich. In juristischen Kreisen war Kopsch umstritten. Der Urheberrechtsexperte Prof. Dr. O. de Boor lehnte den von Kopsch vorgelegten Gesetzesentwurf als »nicht geeignet« ab.¹⁵² Auch das weitere Gespräch mit Hitler, das Strauss im Sommer 1934 in Bayreuth führte,¹⁵³ konnte daran wenig ändern, zumal Kopsch sich mit Rasch

144 Vgl. Schrieber / Wachenfeld, *Musikrecht*, S. 153 f.

145 Julius Kopsch, »Hauptprobleme eines neuen Urheberrechts«; vgl. Anm. 123.

146 Strauss an Ritter, 26.02.1934, D-B N. Mus. Depos. GEMA 1.2.39.

147 Strauss an Ritter, 28.02.1934, D-B N. Mus. Depos. GEMA 1.2.40.

148 Strauss an Kopsch, März 1934, in: *WB*, S. 353.

149 Der Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten sollte diese Rechte international durchsetzen, vgl. Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 175.

150 Strauss an Kopsch, 15.03.1934, D-B N. Mus. Depos. GEMA 1.2.42.

151 Strauss, »Gedanken zum Urheberrecht. Ansprache, gehalten im Urheberrechtsausschuß der Akademie für Deutsches Recht am 23. April 1934«, in: *Archiv für Urheber- und Medienrecht* 7 (1934), S. 217 f.

152 Rasch an Strauss, 10.10.1934, A-Wn 975 / 15-3, Bl. 2. Vgl. Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 194.

153 Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 190.

und Kärnbach zerstritt und wie diese rapide an Einfluss verlor.¹⁵⁴ Immerhin wurde aber im Dezember 1934 die Verlängerung der Urheberschutzfrist von 30 auf 50 Jahre beschlossen.

Richard Strauss hatte sich im Frühjahr 1934 noch im Zenith seiner Macht befunden. Sein persönliches Einkommen hatte sich innerhalb von zwei Jahren verdreifacht.¹⁵⁵ Nicht nur sich selbst, sondern seinem ganzen Berufsstand und darin der Minderheit der ersten Komponisten hatte er eine Autorität verschafft, die sie nie zuvor besessen hatten. Tatsächlich konnte die Priorität der ersten Komponisten gegen die ökonomische Übermacht der U-Musik und der Verleger nur mithilfe eines Staates durchgesetzt werden, der ansonsten die Individuen entrechtete. Strauss' Einsatz für die E-Musik, der mit erstaunlich regimetreuen Reden und weiteren Zugeständnissen an die Machthaber verbunden war, erbrachte zwar keine wirkliche Reform des Urheberrechts, jedoch die Verlängerung der Schutzfrist, die Einrichtung einer Versorgungstiftung für Komponisten¹⁵⁶ und die Einführung des sogenannten Ersten Drittels, einer Zusatzfinanzierung der ersten Komponisten.¹⁵⁷ Dieser Einsatz war also keineswegs erfolglos, wie gelegentlich behauptet wurde.¹⁵⁸ Allerdings sollte Strauss diese Machtposition schon bald wieder verlieren.

Bereits im Oktober 1934 erwog Goebbels seine Ablösung. Nach einem Zusammenreffen mit Wilhelm Furtwängler notierte er in sein Tagebuch: »In der Musikkammer stimmt vieles nicht. Strauß bekümmert sich zu wenig darum. Muß ersetzt werden. Soll komponieren, damit dient er der Kunst mehr. Furtwängler schlägt an seiner Stelle Peter Raabe vor.«¹⁵⁹ Der Minister hielt an dieser Idee fest und sprach einige Tage später den Musikkammer-Präsidenten direkt darauf an: »Mit R. Strauß seinen Rücktritt besprochen. Er ist nun soweit.«¹⁶⁰ Trotz dieser unmissverständlichen Empfehlung blieb Strauss auf seinem Posten und errang sich kurzzeitig sogar wieder die Gunst des Ministers, als er im Dezember im bewussten Widerspruch zu Furtwängler die berühmte Sportpalast-Rede von Goebbels lobte.¹⁶¹ Wenn der Komponist sein Prä-

154 Kopsch, dem Strauss keine Stelle in der Stagma verschaffen konnte, wurde im Dezember 1934 als Generalsekretär des Ständigen Rates entlassen. 1937 schied er wegen seiner Ehe mit einer Halbjüdin aus der NSDAP aus.

155 Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 110.

156 Vgl. Butting, *Musikgeschichte*, S. 206.

157 Vgl. Dümmling, *Musik hat ihren Wert*, S. 222, dazu auch Butting, *Musikgeschichte*, S. 217.

158 Vgl. Walter, *Richard Strauss und seine Zeit*, S. 303 und 383 sowie Splitt, *Richard Strauss 1933–1935*, S. 199 f.

159 Goebbels, *Tagebücher*, 19.10.1934, Teil I, Band 3/I, S. 122.

160 Ebd., S. 129.

161 »Freundliches Telegramm von Richard Strauß gegen Hindemith. Furtwängler kann sich besehen.« Goebbels, *Tagebücher*, 11.12.1934, Teil I, Band 3/I, S. 152.

sidentenamt gelegentlich auch ironisierte¹⁶² – nicht zuletzt gegenüber Stefan Zweig –, nahm er es doch sehr ernst und war stolz darauf.¹⁶³ Denn er wusste, dass nur dieses Amt in Personalunion mit der Leitung des Berufsstands es ihm ermöglicht hatte, so erhebliche Privilegien für die ernstesten Komponisten zu erringen. In diesem Sinne hatte er im Januar 1934 an Ritter geschrieben: »Für den Fall, daß zwischen Präsident der R.M.K. u. Führer des B.V. [Berufsverbands] nicht wie jetzt Personalunion vorhanden, muß die letzte übergeordnete Instanz über die Geschäftsführung der Stagma auch dem Vorsitzenden des Berufsstandes zustehen.«¹⁶⁴

Sein Interesse an einer führenden Rolle der ernstesten Komponisten im Musikleben wie auch beim Urheberrecht war vielleicht der eigentliche Grund gewesen, warum Strauss mit solcher Energie diese beiden Führungspositionen für sich erobert hat. Er meinte, den Hitler-Staat in seinem Sinne ausnutzen zu können, während dieser ihn als sein kulturelles Aushängeschild verwendete. Goebbels, der den prominenten Komponisten regelmäßig getroffen hatte,¹⁶⁵ hatte wohl geglaubt, ihn dauerhaft als Bündnispartner gewonnen zu haben. Umso größer war sein Entsetzen über Strauss' Brief an Stefan Zweig, den die Gestapo abgefangen hatte.¹⁶⁶ Dies führte nicht nur zur Entfernung von Richard Strauss aus den wichtigsten Ämtern, sondern auch dazu, dass Goebbels prinzipiell die Zuverlässigkeit der Künstler bezweifelte: »Diese Künstler sind doch alle politisch charakterlos. Von Goethe bis Strauß. Weg damit!«¹⁶⁷

Dagegen bemühte sich Strauss, trotz seiner Entlassung das für die ernstesten Komponisten Erreichte zu sichern. Schon im Oktober 1935 dachte er darüber nach, wie er Goebbels wieder für sich gewinnen könne. Deshalb bat er den ihm weiter treu ergebenen Hugo Rasch Medaillen anzufertigen, die er als ehemaliger Ehrenpräsident der GDT verleihen wolle. »Ich möchte, sollte ich Dr. Goebbels in diesem Leben noch einmal begegnen, ihm eine Medaille als Anerkennung seiner Verdienste um Stagma und Schutzfrist überreichen.«¹⁶⁸ Das »System Strauss« hatte vorausgesetzt, dass der Präsident der Reichsmusikkammer ein Komponist war. Es zerfiel, nachdem 1935 mit Peter

162 »Ja, so ein Präsident! Was für ein großes Tier! Es ist zum Lachen.« Strauss an seine Frau, 30.04.1934, zit. nach WB, S. 354.

163 Als der Verfasser 1991 die Strauss-Villa besuchte, hing die gerahmte Ernennungs-Urkunde immer noch neben seinem Schreibtisch.

164 Strauss an Ritter, 10.01.1934, D-B N. Mus. Depos. GEMA 1.2.36.

165 Strauss führte mit ihm am 26.10.1934 ein Gespräch über Urheberrecht, D-B N. Mus. Depos. GEMA 1.2.57, besuchte ihn außerdem am 04.11. zum Tee (Goebbels, *Tagebücher*, 06.11.1934, Teil I, Band 3/I, S. 132) und am 15.03.1935 zu einer »Aussprache wegen St. Zweig und P. Hindemith« (TrennerC, S. 558, vgl. Goebbels, *Tagebücher*, 16.03.1935, Teil I, Band 3/I, S. 200).

166 Strauss an Zweig, 17.06.1935, Kopie in Bundesarchiv, NS 10 / 111, Bl. 114, erstveröffentlicht in Gerhard Splitt, »Richard Strauss' Brief vom 17. Juni 1935 an Stefan Zweig«, in: *Die Musikforschung* 58 (2005), H. 4, S. 406–414, hier S. 410 f.

167 Goebbels, *Tagebücher*, 05.07.1935, Teil I, Band 3/I, S. 257.

168 Strauss an Rasch, 13.10.1935, D-GPrsa. Vermutlich handelte es sich um Friedrich-Rösch-Medaillen.

Raabe ein nachschaffender Künstler dieses Amt übernahm. Paul Graener, der neue Präsident des Berufsstandes der Komponisten, setzte sich bei Hans Hinkel mit allem Nachdruck für eine Korrektur in dem von Strauss geforderten Sinn ein,¹⁶⁹ jedoch vergeblich. Nicht nur im Berufstand, bei dessen zweitem Komponistentag im November 1935 Werke der gehobenen Unterhaltungsmusik zur Aufführung kamen,¹⁷⁰ sondern auch in der Stagma brachen damit die Bastionen, die Strauss für die ernste Musik erobert hatte, in sich zusammen.¹⁷¹

169 »An die Spitze der R.M.K. gehört ein Komponist.« Graener an Hinkel, 18.08.1936, vgl. Dümling, *Musik hat ihren Wert*, S. 205 f., sowie Andreas, *Zwischen Musik und Politik*, S. 265.

170 Es handelte sich um Musikstücke u. a. von Walter Bertens, Hildegard Erdmann, Helmut Melchert und Hans Hartwig. Vgl. Paul Schwers, »Vom zweiten Deutschen Komponistentag«, in: *Allgemeine Musikzeitung* H. 48, 29.11.1935, S. 747 f.

171 Zu den von Strauss besonders beklagten Änderungen gehörte 1941 in der Stagma die Abschaffung des Ernsten Drittels, vgl. Dümling, *Musik hat ihren Wert*, S. 222–231.

Richard Strauss und das Orchester

»... es ist mir mitunter schon der Gedanke aufgetaucht,
einige Partien umzuinstrumentieren.«

Einblicke in die Werkstatt des jungen Strauss anhand seiner Instrumentations-Überarbeitung des *Macbeth*

Stefan Schenk und Bernhold Schmid

Von Richard Strauss' früher Tondichtung *Macbeth* op. 23 nach Shakespeares gleichnamigem Drama entstanden nicht weniger als drei Fassungen – in Gestalt von ebenfalls drei Partituren, wie Walter Werbeck 1993 gezeigt hat.¹ Freilich gibt es eine Hierarchie: Die Fassungen bauen aufeinander auf, und die letzte, dritte, ist als die gültige anzusehen.

Die erste Fassung, im Januar 1888 vollendet, liegt nur in Fragmenten vor.² Bekannt ist, dass Strauss diese früheste Fassung, kaum dass sie niedergeschrieben war, innerhalb weniger Wochen erheblich überarbeitet hat. Anlass dazu gab eine Kritik des von Strauss hoch verehrten Dirigenten Hans von Bülow, der die Partitur durchgesehen und unter anderem grundsätzliche Zweifel am dramaturgischen Konzept geäußert hatte: Eine Tondichtung mit dem Namen *Macbeth* könne doch nicht mit dem Triumphmarsch einer anderen Person enden,³ nämlich der des Macduff – also desjenigen, der dem Königsmörder Macbeth die gerechte Strafe zuteil werden lässt.

Diesem Einwand trägt die zweite Fassung Rechnung: Sie hat also einen neuen Schluss, der den Untergang des Macbeth aufgreift. Sie weist aber auch sonst noch einige Modifikationen auf, soweit das anhand der Fragmente der ersten Fassung nachweisbar ist; auch ist sie kürzer.⁴ Diese zweite Partitur, die noch im Februar 1888 vollendet wurde, trägt einen Datierungsvermerk, der auf die Vorgängerversion ver-

1 Vgl. Walter Werbeck, »Macbeth« von Richard Strauss. Fassungen und Entstehungsgeschichte«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 50 (1993), S. 232–253.

2 Die bislang bekannten sieben Seiten der ersten Fassung sind erstmals faksimiliert abgedruckt in: Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2), Tutzing 1996, S. 545–552.

3 Bülows Reaktion, die sich außerdem gegen die Dissonanzen im *Macbeth* wendete, schildert Strauss selbst in »Aus meinen Jugend- und Lehrjahren«, in: *BE*, S. 203–218, hier S. 211.

4 Erste Fassung: 91 Seiten autografe Partitur; zweite Fassung: 78 Seiten, jetzt ohne Reprise und am Ende anstelle des D-Dur-Triumphmarsches des Macduff der Untergang des Macbeth, düster in d-Moll.

weist: »Im ersten Entwurfe vollendet 9. Januar. Dieser zweite Schluss 8. Februar 1888. München.«⁵

Bülow lehnte auch die geänderte Fassung ab.⁶ Strauss, jetzt von gelegentlichen Selbstzweifeln geplagt, legte das Stück beiseite, wenn auch nicht vollends: Immerhin ließ er die zweite Fassung im folgenden Jahr (1889) probenhalber durchspielen, und im Oktober 1890 kam es sogar zu einer Uraufführung in Weimar unter der Leitung des Komponisten, wobei *Macbeth* einen »recht stürmischen Achtungserfolg«⁷ erzielte.

Strauss fasste daraufhin den Entschluss, das Stück umzuinstrumentieren oder sogar vollständig zu überarbeiten. Als er noch im Monat der Uraufführung damit begann, eine dritte Fassung niederzuschreiben, konnte er einiges an neuen Erfahrungen einarbeiten: Seit der Niederschrift der zweiten Fassung waren rund zweieinhalb Jahre vergangen, und neben seiner intensiven Kapellmeistertätigkeit waren zwei weitere Tondichtungen, *Don Juan* und *Tod und Verklärung*, entstanden und aufgeführt worden.⁸

Was ihm bei der großangelegten Uminstrumentierung des *Macbeth* vorschwebte, ist durch seine eigenen Äußerungen belegt; wie er seine Vorstellung tatsächlich umgesetzt hat, das sollen einige vergleichende Blicke in die Partituren der zweiten und der dritten Fassung zeigen.⁹ Es ist dies eine gute Gelegenheit, dem jungen Komponisten Strauss ein wenig über die Schulter zu schauen und die Weiterentwicklung seiner Orchesterbehandlung zu studieren. Ob es sich bei der letzten Umarbeitung des *Macbeth* wirklich nur um ein Uminstrumentieren handelt, wie der Komponist selbst seine Überarbeitung ankündigte, wird sich zeigen.

Strauss sah also den *Macbeth* in Inhalt und Form als gelungen an, war aber mit der Instrumentierung nicht zufrieden.¹⁰ Am 14. Oktober 1890, kurz nach der Uraufführung der zweiten Fassung, schrieb er an seine Mutter: »Mir selber hat das Werk

5 Autografe Partitur der Tondichtung *Macbeth* (zweite Fassung), als »op. 20« bezeichnet; 1888; Original in Privatbesitz; Mikrofilm-Rückvergrößerung D-Mbs Mus.ms.app. 386.

6 Auf die ablehnende Haltung Bülows auch der zweiten Fassung gegenüber – die Dissonanzen waren nicht geringer geworden – nimmt Strauss im Brief an Bülow vom 24.08.1888 Bezug: »Viel leicht befreunden Sie sich an einem neueren Werke von mir, das einen weniger schroffen und grausigen Inhalt als »Macbeth« hat, mit dem von mir nun eingeschlagenen Wege.« (Hans von Bülow/Richard Strauss, »Briefwechsel«, hrsg. von Willi Schuh und Franz Trenner, in: *Richard Strauss-Jahrbuch* 1954, S. 7–88, hier S. 70).

7 Richard Strauss an seine Mutter, 14.10.1890, D-Mbs Ana 330, I, Strauss, Nr. 199, S. 1^r.

8 *Don Juan*: UA November 1889 (Strauss); *Tod und Verklärung*: UA Juni 1890 (Strauss).

9 Zu einem solchen Vergleich lädt das Projekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* ausdrücklich ein: Im Band Richard Strauss, *Macbeth* op. 23, hrsg. von Stefan Schenk und Walter Werbeck (= RSW III/4), Wien 2016 wird neben der bekannten dritten Fassung in synoptischer Gegenüberstellung auch die bisher unveröffentlichte zweite herausgegeben; außerdem werden die Fragmente der ersten Fassung als Faksimile beigegeben.

10 Zum Folgenden bis S. 123 vgl. Bernhold Schmid, »Richard Strauss' *Macbeth*«, in: *Musik in Bayern* 35 (1987), S. 25–53, hier S. 42–50. Die Ausführungen basieren verschiedentlich darauf und stel-

sehr gut gefallen, wenn ich auch manches in der thematischen Arbeit etwas klarer wünschte, es ist mir mitunter schon der Gedanke aufgetaucht, einige Partien umzuinstrumentieren. »Wer weiß was ich thu!«¹¹ »Durch zu viele Mittelstimmen kommen an vielen Stellen die Hauptthemen nicht so plastisch heraus, als ich es wünschte«, schrieb er an Alexander Ritter.¹² Zweck der Umarbeitung ist es also, Themen klarer hervortreten zu lassen; dazu hatte ihm übrigens auch sein Vater mehrmals in Briefen geraten.

Ein wesentlicher Faktor bei der von Anfang Oktober 1890 bis Anfang März 1891 erfolgten Umarbeitung ist die Einführung der Basstrompete, die Strauss nur durch Wagners *Ring* kennengelernt haben kann. Unmittelbar vor den Arbeiten an der Endfassung des *Macbeth*, am 28. September 1890, hatte ihm sein Weimarer Kollege, der Hofkapellmeister Eduard Lassen, Dirigate von *Rheingold* und *Siegfried* angeboten.¹³ Schon im Frühjahr 1889 (also noch vor seinem Amtsantritt in Weimar am 1. August 1889) hat Strauss mit dem Sänger Heinrich Zeller die Partien des Siegmund und Siegfried einstudiert;¹⁴ spätestens in dieser Zeit wird er sich intensiv mit dem *Ring*

len eine wesentliche Erweiterung von Passagen daraus dar. Im Einzelnen wird nicht angemerkt, wo unmittelbar auf diesen Text zurückgegriffen wird.

- 11 Strauss an seine Mutter, 14.10.1890, D-Mbs Ana 330, I, Strauss, Nr. 199, S. 1^r. – »Wer weiß was ich thu!« ist ein Zitat aus der vierten Szene von Richard Wagners *Rheingold* (vgl. Richard Wagner, *Die Musikdramen*, München 1978, S. 576).
- 12 Zit. nach Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis, Band 1: Opus 1–59*, Wien und Wiesbaden 1959, S. 108.
- 13 Vgl. *TrennerC*, S. 80.
- 14 Von einem Studium des Siegmund ist erstmals in einem Brief Strauss' an den Generalintendanten des Weimarer Hoftheaters Hans Bronsart von Schellendorf vom 24.04.1889 die Rede (in: *Lieber Collega! Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten, 1. Band*, hrsg. von Gabriele Strauss [= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 14], Berlin 1996, S. 143); das Studium des Siegfried erwähnt Strauss gegenüber Bronsart zuerst am 31.03.1889 (in: ebd., S. 136). Strauss hat in dieser Zeit intensiv mit Heinrich Zeller (1856–1934) gearbeitet und Wagner-Partien wie Erik und Rienzi, aber auch Max und Florestan etc. einstudiert, wie der Briefwechsel Strauss/Bronsart zeigt (vgl. ebd., S. 138: Bronsart an Strauss am 03.04.1889; S. 138: Strauss an Bronsart am 07.04.1889; S. 143: Strauss an Bronsart am 24.04.1889; S. 144: Bronsart an Strauss am 30.04.1889; S. 145: Strauss an Bronsart am 03.05.1889; S. 148: Strauss an Bronsart am 27.05.1889).

Vermutlich hatte Strauss schon zu Beginn seiner Weimarer Amtszeit (ab dem 01.08.1889) damit gerechnet, *Rheingold* und *Siegfried* zu dirigieren; dazu kam es jedoch nicht: Am 08.10.1889 schrieb Strauss an Bülow, dass Lassen den *Ring* nun doch selbst dirigieren würde (in: ebd., S. 84). Der Generalintendant des Weimarer Hoftheaters Hans Bronsart von Schellendorf war nicht glücklich darüber, dass Strauss in der Folgezeit offenbar zunehmend großes Repertoire von Lassen übernahm; Bronsart schrieb am 04.09.1893 an Strauss: »Nur mit Widerwillen habe ich seinerzeit meine Einwilligung gegeben, daß der Herr Hofkapellmeister Schritt für Schritt eine bedeutende Oper nach der anderen auf Ihre Wünsche an Sie abgab, und dadurch aus der Stellung eines ersten Dirigenten in eine sekundäre gedrängt wurde, die weder seiner Antecedention noch seiner Leistungsfähigkeit entspricht. Überdies glaube ich, daß durch einige Dienst-

beschäftigt und die Möglichkeiten der Basstrompete erkannt haben.¹⁵ Strauss dürfte der erste Komponist nach Wagner sein, der das insgesamt selten gebrauchte Instrument verwendet; außer im *Macbeth* setzt er es noch in *Guntram* und *Elektra* ein.¹⁶

»Die Baßtrompete macht sich famos; sie ist der einzig mögliche Übergang und Vermittler zwischen Trompeten und Posaunen und mildert das Blech kolossal!«, schrieb Strauss am 1. März 1892 nach der Uraufführung des umgearbeiteten *Macbeth* an seine Eltern.¹⁷ Schon am 6. November 1890 hatte er seiner Schwester Johanna über die Basstrompete berichtet: »da i. d. 1. Fassung zu wenig Blech darin war, schreibe ich noch eine Baßtrompete dazu, die mir famose Dienste leistet.«¹⁸ »Zu wenig Blech«: Dass große Blechbesetzungen den Klang mildern, legt er in der Instrumentationslehre von 1905 dar, wo es heißt: »Großes Blech klingt eher weich. Dazu kommt, daß eine bedeutende Anhäufung von Blechmassen die Kraft eher mildert. / Zwei Trompeten, die scharf in ein Holz- und Streichorchester hineinfahren, können unter Umständen schroffere Wirkungen erzielen als ein Heer von Blechinstrumenten, die sich gegenseitig ergänzen.«¹⁹

entlastungen einer Wiederkehr Ihrer bedenklichen Erkrankung vorgebeugt werden kann.« (in: ebd., S. 186). Nach Auskunft der Weimarer Theaterzettel gab es während Strauss' Weimarer Zeit (01.08.1889 bis 30.09.1890) überhaupt keine Aufführungen von *Rheingold* und *Siegfried*; vgl. archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW_opus_00000353#tab1 (abgerufen am 17.10.2016) und archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW_opus_00001543#tab1 (abgerufen am 17.10.2016).

- 15 Bei *TrennerC* gibt es nur vergleichsweise wenige Angaben zu Strauss und seiner Beschäftigung mit dem *Ring*; demzufolge sah der etwa 14-Jährige im Mai 1878 *Siegfried* (*TrennerC*, S. 15) und im Oktober desselben Jahres *Walküre* (*TrennerC*, S. 16), im Jahr darauf (am 10.08.1879) *Götterdämmerung* (*TrennerC*, S. 19). Der Eintrag bei *TrennerC*, S. 19 anlässlich des Besuchs der *Götterdämmerung* »damit den ganzen ›Ring‹ gehört« ist allerdings zumindest über *TrennerC* nicht belegbar, da dort kein Besuch des *Rheingold* nachgewiesen ist. *TrennerC*, S. 55 gibt erst für den 19. Januar 1887 an: »mit dem Geiger A. Brodsky im Stadttheater in ›Rheingold‹ unter A. Nikisch.« Bei einer umfassenden Untersuchung der Briefe etc. dürften weitere Dokumente zu finden sein.
- 16 Sonstige Verwendung der Basstrompete (Auswahl): Arnold Schönberg, *Gurre-Lieder* (1911), Strawinsky, *Le sacre du printemps* (1913), Leos Janáček, *Sinfonietta* (1925), Friedrich Cerha, *Exercises* (1967), Hans Werner Henze, *Das Floß der Medusa* (1968). (Vgl. Vienna Symphonic Library, www.vsl.co.at/de/Bass_trumpet/Repertoire, abgerufen am 17.10.2016). Immer wieder setzt Aribert Reimann die Basstrompete ein, so in *Troades* (1985), *Medea* (2010) und *Tarde* (2003). Zum Einsatz der Basstrompete generell vgl. die Orchesterstudien von Ken Shifrin, *Orchestral Excerpts for Euphonium and Bass-Trumpet*, Silver Spring, MD 1995.
- 17 *ElternB*, S. 149 f.
- 18 Vgl. *Schuh*, S. 239 f.
- 19 Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig [1905], S. 438. In diesem Kontext von Interesse ist die Diskussion um Instrumentierungsfragen mit dem Vater. Nach dem oben zitierten Brief von Richard Strauss an die Mutter vom 14. Oktober 1890, in dem er seine Idee andeutet, »einige Partien umzuinstrumentieren« (zit. nach *Schuh*, S. 239), schreibt der Vater am 17. Oktober 1890 (in: *ElternB*, S. 134): »[...] überarbeite den ›Macbeth‹ noch einmal sorgfältig, und schmeiße den übermäßigen Wulst von Instrumentenfett hinaus,

Am 2. März 1892, nach der Uraufführung der uminstrumentierten Fassung, schrieb er an Alexander Ritter: »jetzt ist kein Thema mehr darin, das nicht ›herauskommt‹«,²⁰ sein Ziel der Präzisierung in der thematischen Arbeit hält er also für erreicht.

Bezüglich der Uminstrumentierung ist deshalb zu fragen:

1. Wie erreicht er das »plastischere«²¹ Hervortreten der Hauptthemen?
2. Welche Rolle spielt die Basstrompete, und zwar
 - a) beim Hervortreten der Motive,
 - b) in der Gestaltung des Orchesterklanges insgesamt, also etwa um das Blech zu mildern, und
 - c) ist zu diskutieren, ob die Basstrompete und ihr spezifischer Klang dem Macbeth-Sujet entsprechend eingesetzt werden.
3. Gibt es Änderungen, die über die Uminstrumentierung hinausgehen?

und gebe den Hörern mehr Gelegenheit, *das* heraushören zu können, was Du eigentlich sagen willst.« Die geforderte Entschlackung des Orchesterklanges steht nur scheinbar im Widerspruch zu Richard Strauss' Ansicht, dass große Blechbläserbesetzungen für milden Klang sorgen. Franz Strauß wendet sich schließlich nicht gegen die Anzahl an verwendeten Blechbläsern oder auch deren klangliche Kombination; es kommt ihm auf Klarheit an; und dies deckt sich letztendlich mit Richard Strauss' Äußerung, dass er sich »manches in der thematischen Arbeit etwas klarer wünsche«, weswegen schließlich »der Gedanke aufgetaucht« sei, »einige Partien umzuinstrumentieren.« In diesen Zusammenhang passen auch Äußerungen beider zum *Don Juan*: Am 14. November 1889 (in: *ElternB*, S. 121) schreibt Franz Strauß: »[D]aß Du künftig mit der Behandlung des Blechs etwas sparsamer und vorsichtiger sein mußt, und nicht zu viel auf den äußeren Glanz, und mehr auf inneren Gehalt bedacht sein mußt. Farbe bleibt immer nur Mittel zum Zweck«. Richard Strauss antwortet am 15. November 1889 (ebd.): »[D]och so viel ist sicher, daß ich mich in der Berechnung der Effekte, Orchesterbehandlung nirgends getäuscht habe. Das Blech ist sehr schwer und anstrengend, klang aber nirgends brutal, sondern durch die drei Trompeten und die polyphone Behandlung viel milder als in früheren Sachen.« Auch hier scheint die Intention beider Briefschreiber zumindest ähnlich: Der Vater pocht auf den »inneren Gehalt« statt »äußeren Glanz«, ein Ziel, das über sparsamen Umgang mit dem Blech zu erreichen sei. Der Sohn ist sich seiner Behandlung des Blechs mittlerweile vollkommen sicher: Das, was ihm vorschwebt, habe er erreicht; zudem gibt er an, auf welche Weise dies geschehen sei.

²⁰ Zit. nach Asow, *Thematisches Verzeichnis* 1, S. 109.

²¹ Zit. nach ebd., S. 108.

Die Basstrompete

Gelegentlich wird die Basstrompete solistisch eingesetzt:



Abb. 1a: Macbeth, zweite Fassung, T. 34-37,²² Partiturausschnitt



Abb. 1b: Macbeth, dritte Fassung, T. 34-37,²³ Partiturausschnitt

Die Abbildungen 1a und 1b zeigen die Fanfare vom Beginn des Stücks, der später näher zu erläutern ist. In Takt 36 steht sie in beiden Fassungen in der Trompete; in Takt 34 wurde sie in der zweiten Fassung im *f* vom ersten und dritten Horn vorge-
tragen, in der umgearbeiteten Version von der Basstrompete im *ff*.²⁴ Was ist dadurch gewonnen? Man kann argumentieren, dass die Basstrompete vom Ton her näher an der Trompete steht als das Horn. Dazu kommt ihr Klangcharakter: Hans Ku-

22 Abdruck dieser wie auch aller weiteren Stellen aus dem Autograf der zweiten Fassung mit freundlicher Genehmigung der Familie Strauss.

23 Nach Richard Strauss, *Macbeth*, RSE 20, S. 275 f., entspricht dem Erstdruck im Jos. Aibl Verlag. Mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York.

24 Vgl. auch Hans Kunitz, *Die Instrumentation. Ein Hand- und Lehrbuch*. Teil VII: *Trompete*, Leipzig 1958, S. 578; außerdem Scott Allan Warfield, *The Genesis of Richard Strauss' Macbeth*, Ph. D. Diss., University of North Carolina Chapel Hill 1995, S. 357.

nitz spricht ihr »größere Klangkraft und Klangsubstanz« als der Trompete zu.²⁵ Egon Voss stellt fest, dass sie von Wagner im *Ring* gerne im Bereich Alberichs eingesetzt wird; ferner schreibt er, dass sie »in tiefer Lage den Eindruck des Unheimlichen« zu erwecken vermag.²⁶ Kunitz spricht ebenfalls mit Bezug auf den *Ring* vom »männlichen, heroischen Klang«, »besonders dominierend und energievoll für die heldischen Motive«; an anderer Stelle bezeichnet er ihren Klang im Bereich der kleinen Oktave als »gebieterisch«.²⁷ Demnach dürfte sich das Instrument dafür eignen, das Düster-Heldische des Sujets und der Person Macbeths zu charakterisieren, und in diesem Bereich setzt Strauss es ein. Die Basstrompete wird in gewisser Weise zum Sinnträger; nicht zufällig wird sie nicht im motivischen Bereich der Lady Macbeth (ab T. 65) verwendet. Und in einer Passage gegen Ende des Stücks, die als Rest jenes ursprünglich als Schluss gedachten Triumphmarsches für Macduff gesehen werden könnte, fehlt das Instrument ebenso (Abb. 2a und 2b):

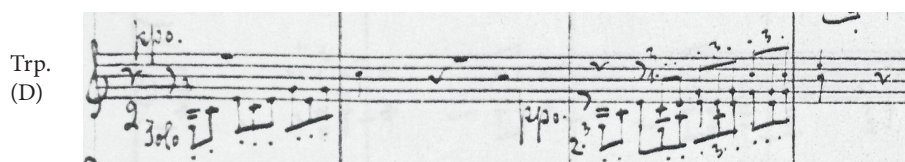


Abb. 2a: Macbeth, zweite Fassung, T. 534-537, Partiturausschnitt



Abb. 2b: Macbeth, dritte Fassung, T. 539-542,²⁸ Partiturausschnitt

Macduffs Fanfare wird auch in der dritten Fassung ausschließlich von den Trompeten geblasen, deren strahlender Glanz dem Sieger Macduff eher entspricht als das Dunkel-Heroische der Basstrompete.

²⁵ Kunitz, *Instrumentation*, S. 578.

²⁶ Egon Voss, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg 1970, S. 205 f.

²⁷ Kunitz, *Instrumentation*, S. 572 und S. 576.

²⁸ Nach Strauss, *Macbeth*, RSE 20, S. 350. Mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York. Die unterschiedlichen Taktzahlen beider Fassungen ergeben sich daraus, dass die Takte 255 bis 258 der dritten Fassung in der zweiten Fassung noch fehlen; dazu später.

Macbeths so anders geartete Fanfare in der Basstrompete hat ihr Vorbild (Abb. 3a):

Btrp. (D)

mf *più f*

Brünnhilde

f

Ho - jo-to-ho! Ho - jo-to-ho! Hei-a - ha! Hei-a-

Abb. 3a: Richard Wagner, *Walküre*, 2. Akt, T. 94-96,²⁹ Partiturausschnitt

Btrp.

marcato

ff

Ho - jo-to-ho! Ho - jo-to-ho! Hei-a - ha! Hei-a-

Abb. 3b: *Macbeth*, dritte Fassung, T. 34f.,³⁰ Partiturausschnitt

Dass Strauss sich bei der Verwendung des Instruments mit Sicherheit am *Ring* Wagners orientiert hat, zeigt ein Vergleich mit einer Stelle aus dem Beginn des zweiten *Walküre*-Akts, wo die Basstrompete das Walküren-Motiv zusammen mit den »Hojotoho«-Rufen Brünnhildes vorträgt. Die *Macbeth*-Fanfare ist dem Walkürenmotiv nicht unähnlich. Auch die Fanfare Macduffs (vgl. oben Abb. 2a und 2b) hat eine Parallele oder ein Vorbild in der *Walküre*, wo das Motiv allerdings nicht nur von der Trompete (wie im *Macbeth*) vorgetragen wird, sondern zudem von der Basstrompete (Abb. 4).

Trp. 1 (F)

f *più f*

Btrp. 1 (D)

f *più f*

Ho - jo-to-ho! Ho - jo-to-ho! Hei-a - ha! Hei-a-

Abb. 4: Richard Wagner, *Walküre*, 2. Akt, T. 26-29,³¹ Partiturausschnitt

29 Nach Richard Wagner, *Die Walküre. Zweiter Aufzug*, hrsg. von Christa Jost (= Sämtliche Werke 11.2), Mainz 2004, S. 18. Mit freundlicher Genehmigung von Schott Music, Mainz.

30 Nach Strauss, *Macbeth*, RSE 20, S. 275. Mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York.

31 Nach Wagner, *Walküre. Zweiter Aufzug*, S. 5 f.

Hinzuweisen ist auf das ebenfalls fanfarenartige Schwertmotiv, das überhaupt zum ersten Mal solo von der Basstrompete (in Es) gespielt wird, und zwar im ersten *Walküre*-Akt vor der Textstelle Hundings: »Mit Waffen wahrt sich der Mann.«³² Auch das *Rheingold*-Motiv (wiederum eine Fanfare) wird mehrmals solistisch von der Basstrompete vorgetragen; so im zweiten *Rheingold*-Bild in Moll und auch durch die Klangfarbe des Instruments den Glanz des Goldes quasi abdunkelnd, wo Fafner Fasolt überzeugt, dass mit dem Gold mehr als mit Freia gewonnen sei; er sagt: »auch ew'ge Jugend erjagt, wer durch Goldes Zauber sie zwingt.«³³

Durchaus verwandte Stellen gibt es in Strauss' *Elektra*:



Abb. 5: Elektra, Ziff. 20,³⁴ Partiturausschnitt

Abbildung 5 zeigt ein ebenfalls fanfarenartiges, auf Agamemnon bezogenes Motiv;³⁵ allerdings geht hier die dritte Posaune mit der Basstrompete.

Koppelungen ähnlicher Art gibt es mehrmals auch im *Macbeth*. In der zweiten Fassung des *Macbeth* (T. 464–466, Abb. 6a) hatte Strauss nur die erste Trompete in D spielen lassen.

Jetzt (Abb. 6b) setzt er die in D gestimmte Basstrompete dazu, die eine Oktave tiefer als die Trompete erklingt. Auf diese Weise wird der strahlende Glanz der solistischen Trompete abgedunkelt und damit gedeckt, der Klang wird etwas breiter und vielleicht auch rauer. Dazu kommt, dass Strauss in der dritten Fassung den die Fanfare eröffnenden Quartsprung nach unten von der zweiten Trompete verstärken lässt (T. 469–470).

Unmittelbar anschließend wird die Fanfare von der zweiten und der dritten Trompete vorgetragen; der Quartsprung zu Beginn (T. 471–472) wird jetzt von der Basstrompete intensiviert. In der zweiten Fassung (T. 466–467) war der Quartsprung von der zweiten Trompete mitgespielt worden. (Auch für Koppelungen von

32 Wagner, *Die Walküre. Erster Aufzug und Anhang*, hrsg. von Christa Jost (= Sämtliche Werke 11.1), Mainz 2002, S. 66, T. 763–765.

33 Vgl. Richard Wagner, *Das Rheingold. Erste und zweite Szene* (= Sämtliche Werke 10.1), hrsg. von Egon Voss, Mainz 1988, S. 174, T. 1580–1583, Btrp. in Es.

34 Nach Richard Strauss, *Elektra*, RSE 4, S. 17.

35 Bryan Gilliam, *Richard Strauss's »Elektra«*, Oxford 1991, S. 208: »Agamemnon as king.«

Handwritten musical score for a symphony, showing staves for Flute (Fl.), Clarinet (Kl.), Trumpet 1 (Trp. 1), and Violin (Vl.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'poco', 'f', and 'loco'. The notation is in German, with 'Tempo' at the top and 'loco.' at the bottom right. The score is written on a single page with a large, bold, handwritten '2' at the top left.

Abb. 6a: Macbeth, zweite Fassung, T. 464-468

tempo

Fl.

Ob.

E. H.

Kl.

Trp. (D)

Btrp. (D)

Tuba

VI.

mit Holzschlägel

grosse Trommel

Becken u. H.

Z. Tr.

Tempo

ff

pizz

div.

arco

div.

Abb. 6b: Macbeth, dritte Fassung, T. 469-472 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York)

Trompete und Basstrompete gibt es Parallelen in Wagners *Ring*, etwa zu Beginn des zweiten *Walküre*-Akts, wo die F-Trompete mit der Basstrompete in D in Oktaven verläuft. Die Tonlage entspricht derjenigen der soeben besprochenen Stelle aus *Macbeth*.) Strauss geht es hier offenkundig nicht nur um eine klangliche Veränderung des Trompetentons. Die Basstrompete mit ihrer Klangkraft wird sicherlich auch zur Stärkung der Fanfare im Sinn ihres Hervortretens als Hauptmotiv gegenüber den flirrenden Sechzehnteln der Holzbläser und Violinen eingesetzt; in der zweiten Fassung hatten übrigens die Klarinetten noch die Viertel mit Vorschlägen zu spielen, die in der dritten Fassung den Oboen und dem Englischhorn zugeteilt sind.

Das Bestreben, Motive stärker hervortreten zu lassen – Strauss' Hauptanliegen bei der Umarbeitung³⁶ – zeigt sich an vielen Stellen (dazu später mehr: Strauss steht dafür eine breite Palette unterschiedlicher Mittel zur Verfügung). Eine Passage, in der die Basstrompete mit anderen Instrumenten zur Motivverstärkung zusammenwirkt, sei vorweggenommen. In den Takten 282 bis 283 der zweiten Fassung war die Fanfare ursprünglich von den Klarinetten, der ersten Trompete, den ersten Geigen und den Celli gespielt worden; das übrige Orchester trägt ein in Vierteln abwärts schreitendes Motiv vor. In der dritten Fassung (dort T. 286–287) kommen die Basstrompete (B alto), die zweiten Geigen und die Bratschen zur Fanfare, die Klarinetten hingegen ordnet er jetzt dem absteigenden Motiv in Vierteln zu. Insbesondere die Basstrompete stärkt die Fanfare; durch das übrige Blech bleibt das schreitende Viertelmotiv präsent genug. Die Klarinetten füllen das Holzbläuserspektrum auf; zusammen mit der Trompete in der zweiten Fassung dürften sie kaum hörbar gewesen sein.

Bisher wurde die Basstrompete als motivisch markant hervortretendes Instrument dargestellt. Sie kann dabei aufgrund ihres Klangcharakters zum Sinnträger werden; zudem nutzt Strauss sie, um Motive stärker zu zeichnen. Und schließlich hat er selbst im oben zitierten Brief an seine Eltern³⁷ darauf hingewiesen, dass er sie eingefügt habe, weil sie das Blech mildere. In der Instrumentationskunde schreibt er vom eher weichen Klang einer großen Blechbesetzung; als Grund dafür gibt er das sich gegenseitige Ergänzen der Instrumente an.³⁸ Der Basstrompete fällt dabei die Rolle der klanglichen Vermittlung zwischen Trompeten und Posaunen zu, wie er an seine Eltern schreibt.³⁹ Takt 288 der dritten Fassung im Vergleich mit der analogen Stelle Takt 284 aus der zweiten Fassung mag dies illustrieren. Dort erklingt der Beginn des Motivs der Lady Macbeth (erstmalig in T. 67) zu Haltetö-

36 Vgl. oben, S. 113.

37 *ElternB*, S. 149 f.

38 Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre*, S. 438.

39 *ElternB*, S. 149 f.

nen. In der zweiten Fassung tragen die Oboen, das Englischhorn sowie die Streicher mit Ausnahme der Kontrabässe das Motiv vor; die Haltetöne liegen in allen anderen Instrumenten, insbesondere auch im Blech (Hörner, Trompeten, Posaunen und Basstuba). In der dritten Fassung wird das Blech gemildert, da die Basstrompete zwischen die Trompeten und die Posaunen tritt und den Klang auffüllt. Das Thema der Lady Macbeth kann somit besser hervortreten.

Weitere Eingriffe in die Partitur

Mit der Einführung einer Basstrompete und den damit einhergehenden klanglichen Konsequenzen und eventuell auch Assoziationen ist bereits ein wichtiger Unterschied der beiden Fassungen benannt. Strauss ging bei seiner Überarbeitung aber noch weiter und nutzte die Gelegenheit, um im größeren Stil seine neu erworbenen kompositorischen und aufführungspraktischen Erfahrungen und Kenntnisse einzuarbeiten. Wo er dabei den Stift ansetzte und welche Kategorien von Veränderungen dabei herauskamen, sei anhand von einigen charakteristischen Stellen umrissen.

Auf der ersten Partiturseite dominiert zunächst eine charakteristische Fanfare (Abb. 7), die im ganzen Stück ein immer wiederkehrendes Motiv darstellt. Danach erst folgt (ab T. 6) der Motivkomplex für die Person des Macbeth, vom Komponisten durch die Eintragung »(Macbeth)« kenntlich gemacht. Vergleichen wir zunächst die Fanfare in beiden Fassungen.



Abb. 7: Macbeth, T. 3–5, Partiturausschnitt (Flöten 1, 2) in der zweiten (links) und dritten Fassung⁴⁰ (rechts)

In der zweiten Fassung (links) sehen wir am Beispiel der Flöten (alle anderen beteiligten Instrumente haben dieselbe Dynamik), dass die Fanfare eine dynamische Steigerung vom *mf* zum *ff* erfährt. In der dritten Fassung (rechts) führt die Steigerung nur

40 Nach Strauss, *Macbeth*, RSE 20, S. 271. Mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York.

mehr bis zum *f*; ein kleines *cresc.* in den Violinen hält die Spannung zum Ende hin. Das *ff* bleibt somit für den Einsatz des Macbeth-Motivkomplexes⁴¹ (ab T. 6) aufgespart, der die Haupttonart d-Moll einführt und damit die terzlose Fanfare im Nachhinein als dominantisch ausweist. Dank der kleinen Änderung wirken jetzt Harmonik und Dynamik zusammen, um den Eintritt des Macbeth-Komplexes wuchtiger und dramatischer erscheinen zu lassen. Außerdem ist das Abreißen der Fanfare jetzt nicht mehr mit einer Viertelnote, sondern mit Achtelnote und Achtelpause notiert und dadurch rhythmisch geschärft. Beide Maßnahmen – rhythmische Schärfung und raffiniertere Ausarbeitung der Dynamik – stellen grundsätzliche Tendenzen der Überarbeitung dar.



Abb. 8: Macbeth, zweite Fassung, T. 6–9; Partiturausschnitt (F-Hörner und Violinen)

Wir betrachten als nächstes den Beginn des langen Macbeth-Motivkomplexes ab Takt 6 in der zweiten Fassung (Abb. 8): In den vier F-Hörnern (und zunächst nur in diesen) setzt eine zweitaktige schreitende Bewegung ein, die in eine Synkope und eine punktierte Figur mündet. Das Ganze wird in den zwei darauffolgenden Takten (jetzt aber mit größeren Schritten auf den Stufen eines verminderten Akkords) wiederholt. Jede der beiden zweitaktigen Einheiten ist am Ende des jeweils ersten Taktes mit einer ebenfalls punktierten springenden Figur verzahnt (im Bild stellvertretend anhand der Stimme der Violine I zu sehen), die in eine Dissonanz auf der nächsten Eins führt. Verbunden sind die Zweitaktgruppen durch einen (hier ebenfalls in der Violine I sichtbaren) schnellen Sechzehntel-Lauf. Es ist also bereits einiges geboten,

41 Hansen betrachtet die ganze Passage Takt 6–63 als einen »geschlossenen Motivkomplex« (Mathias Hansen, *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel u. a. 2003, S. 49).

aber damit nicht genug: Der zweite Zweitakter ist zusätzlich durch eine weitere kleine punktierte Figur (T. 7, letzte Zählzeit, im Bild sichtbar in der Violine II) eingeleitet bzw. an das Vorherige angebunden. Daran beteiligen sich außer der Violine II noch sechs Holzbläserstimmen. Musikalisch dürfte es sich speziell bei dieser Figur um ein Gebilde von nicht so tragender Bedeutung handeln – Strauss hat sie in der dritten Fassung gestrichen und damit den Satz etwas reduziert, man könnte auch etwas respektlos sagen: entschlackt. Außerdem ändert er am Klang: Zu den vier Hörnern, die die schreitenden Bewegung spielen, tritt in der dritten Fassung die Basstrompete hinzu, und die Basstuba, die in der zweiten Fassung noch geschwiegen hatte, markiert mit einem *D* den Anfangston⁴² – es wird düsterer. Auch bei der springenden Figur am Ende von Takt 6 / Takt 8 ändert sich etwas am Klang: Beim ersten Mal werden drei Flöten gegen zwei Oboen ausgetauscht; die Bassklarinette entfällt und die Violine II kommt hinzu, somit wirken jetzt drei Streicherstimmen mit Oboen und Klarinetten zusammen. Die Violine II schließt sich anschließend der Sechzehntelbewegung von Violine I und Viola an, genauso wie die ebenfalls freigewordenen Klarinetten. Diese Umstellungen bewirken, dass nun die konstruktiveren Motive klarer hervortreten; die frei gewordenen Stimmen werden zur Motivverstärkung eingesetzt. Alles in allem: Das Zusammenspiel von wuchtigerer Dynamik, dunkleren Klangfarben und klarer präsentierten Motiven bewirkt eine hochgradig theatrale Inszenierung des ersten Macbeth-»Auftritts«.

Das nächste Beispiel ist einem späteren Abschnitt mit Durchführungscharakter entnommen; die Motivkomplexe von Macbeth und der nicht minder sinistren Lady Macbeth waren zuvor einzeln erklingen und befinden sich jetzt in (unheilvollem) Dialog. Abbildung 9 zeigt einen Ausschnitt aus der Streichergruppe der zweiten Fassung; man erkennt den Anfang eines düster grübelnden, Macbeth zugeordneten Motivs in den Celli und Bässen. Mit diesen gekoppelt sind noch (im Bild nicht sichtbar) Bassklarinette und Kontrafagott.

In der dritten Fassung wird dieses Motiv wiederum durch die Basstuba verstärkt, die zusätzliche Klangsubstanz und dunkle Farbe beisteuert. Außerdem verschwindet die vorweggenommene Sechzehntelfigur der Violine I (T. 181, zweite Takthälfte), die von der Präsentation des düsteren Motivs ablenkte. In diesem Takt ist also wieder eine Kombination aus Motivverstärkung und Entschlackung zu erkennen.

42 Weitere Stellen, an denen die Basstuba in der dritten Fassung neu hinzukommt: T. 44 ff. mit der Bpos. in Oktaven, ebenso 54 f., 60 f. allein, 181 f. mit Holz, 190 f., 196 ff., 210, 218 ff., 234–249, 359 f. mit Bpos. in Okt., 464 motivisch, 393–395 desgl., 399–401 desgl., 405 f., entfällt 421 f. und 424 f.; 470, 472, 476, 478, 481–485 mit Bpos. in Okt., 490–492 dass. verlängert, 544–550 ohne Pos., 550 f. motivisch.



Abb. 9: Macbeth, zweite Fassung, T. 181–183, Partiturausschnitt (Streicher)

Im Takt darauf lässt sich ein weiterer Aspekt einer gereiften Instrumentationskunst des jungen Strauss feststellen. Hier setzt in den Holzbläsern ein zur Lady gehörendes Motiv ein (Abb. 10). In der zweiten Fassung werden »appassionato« und *f* verlangt; in der zum gesteigerten Ausdruck neigenden dritten Fassung wird daraus »furioso« und *ff*, und der Anfangston bekommt einen Akzent. Außerdem spielen jetzt alle Flöten unisono anstatt in Terzen.⁴³ Wieder tritt ein Instrument motivverstärkend hinzu, und zwar ist es die Violine I, die quasi das Lager wechselt: Sie war ursprünglich bei den grundierenden Sechzehntelfiguren dabei; jetzt unterstützt sie das Lady-Motiv, das somit als Mischklang von Holzbläsern und Violine erklingt. Die einfache Gruppenbehandlung der zweiten Fassung (Holz vs. Streicher) ist jetzt also aufgegeben zugunsten einer komplexeren, klanglich wirkungsvolleren Disposition.

Strauss beschränkt sich nicht auf das Streichen und Umverteilen; an zwei Stellen kommen auch neue Takte hinzu. Ungefähr in der Mitte des Stückes, nach einem großen Steigerungsteil (bis T. 254), dessen furioser Höhepunkt vermutlich den Königsmord oder wenigstens den Entschluss dazu markiert, folgt ein (ungeachtet des Dreiertaktes) marschartig schreitender, eigenartig ruhiger Abschnitt. Dazwischen gibt es (ab T. 252) eine Überleitung (Abb. 11), die überlappend mit dem Schlussakkord der Steigerung beginnt.

43 Vermutlich waren die Terzen der zweiten Fassung bei dieser Intensität und Tonhöhe für Flöten klanglich unbefriedigend.

Handwritten musical score for Macbeth, measures 182f. The score is divided into two systems. The left system is marked *adiposissimo* and the right system is marked *furioso*. The instruments listed on the left are Fl. 1, 2; Fl. 3; Ob. 1, 2; E. H.; Kl. 1, 2; VI.; and Va. The right system shows the continuation of the woodwind parts, with dynamics marked *ff* and *p*. The string parts (VI. and Va.) are also shown, with dynamics marked *p* and *ff*. The score is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Abb. 10: Macbeth, zweite und dritte Fassung, T. 182f., Partiturausschnitte (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York)

Handwritten musical score for Macbeth, measures 251-256. The score is divided into two systems. The left system is marked *Moderato e mezzo* and the right system is marked *Moderato e mezzo*. The instruments listed on the left are VI.; Va.; Vc.; and Kb. The right system shows the continuation of the string parts, with dynamics marked *crescendo*, *dimin.*, and *p*. The score is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Abb. 11: Macbeth, zweite Fassung, T. 251-256, Partiturausschnitt (Streicher)

Diese Überleitung besteht aus einer Kaskade von aufgewühlten Streicher-Sechzehnteln und führt vom gesteigerten Tempo zum »Moderato maestoso« zurück. In der zweiten Fassung müssen für die ganze Überleitung dreieinhalb Takte ausreichen; die Streicher übernehmen anfangs das schnelle Tempo, und erst im letzten Takt vor dem »Moderato maestoso« soll die Beruhigung stattfinden, mit »calando« markiert. In der dritten Fassung ist dieser gedrängte Übergang deutlich entzerrt: Vier Takte sind dazugekommen. Über dem Anfang der Überleitung steht jetzt die Anweisung »wild«, und diese Wildheit kann sich für die Dauer von viereinhalb schnellen Takten entfalten. Dann beginnt mit »calando sin al tempo seguente« die Beruhigungsphase, die sich jetzt über volle drei Takte erstreckt. Der Übergang zwischen den zwei sehr unterschiedlichen Werkabschnitten ist somit in der Neufassung kompositorisch überzeugender ausgearbeitet und darüber hinaus – Strauss dachte wohl auch an künftige Aufführungen durch andere Dirigenten – präziser formuliert worden.

15 Takte später findet man einen interessanten Eingriff bei den Streichern: In der zweiten Fassung gibt es hier ein Feld von sechs kurzen »Einsprengseln« eines Lady-Motivfragments (Abb. 12a, mit Einrahmungen markiert). Drei davon tauchen in der dritten Fassung nicht mehr auf (sie sind in der zweiten Fassung mit Kreuz gekennzeichnet). Übrig bleiben diejenigen drei, die an Taktanfängen liegen (Abb. 12b). Die zweite Violine ist jetzt frei geworden, um die Fanfare zu verstärken. – Also wie gehabt: Vereinfachung des Satzes kombiniert mit Motivverstärkung. Strauss geht aber noch weiter, und zwar im Sinne einer interessanteren Klangregie: Damit jedes der verbleibenden »Einsprengsel« von einer anderen Instrumentengruppe kommt, verlegt er das dritte von der Viola in die Violine II, wobei es allerdings zu einem kleinen kompositorischen Unfall kommt: Die Violine II hätte jetzt ein *ges* zu spielen, welches unterhalb ihres Ambitus liegt. Der de facto unspielbare, aber musikalisch richtige Ton *ges* steht so im Autograf; der Erstdruck allerdings verschweigt (schamhaft?) das *b*-Vorzeichen – was natürlich keine Verbesserung darstellt.⁴⁴

44 Ambitus-Überschreitungen kommen in Strauss' Orchesterwerken häufiger vor, jedoch muss man unterscheiden: Oft ist durch Umstimmen oder gewisse Kunstgriffe der Musiker eine klangliche Realisierung durchaus möglich. Gruhn bemerkt zu diesen etwas anders gelagerten Fällen: »Diese Unbekümmertheit gegenüber den instrumentalen Gegebenheiten erwächst nicht zuletzt aus dem Streben nach möglichst genauer Umsetzung einer Klangvorstellung, die nicht unbedingt vor den überkommenen technischen Grenzen haltmacht.« (Wilfried Gruhn, *Die Instrumentation in den Orchesterwerken von Richard Strauss*, Mainz 1968, S. 51). Der vorliegende Fall erzwingt allerdings definitiv das Spielen anderer als der in der Partitur notierten Töne und fällt damit in eine andere Kategorie. Man kann sich hier veranlasst sehen, über das Verhältnis von Partitur und Stimmen nachzudenken: Während der Stimmen-Erstdruck von der Partitur abweicht und eine für die Violine spielbare, klanglich nicht störende Lösung (mit *b* statt *ges*) bietet, zeigt die (autografe) Partitur hier nicht das konkret Auszuführende, sondern vielmehr die abstrakte musikalische Idee.

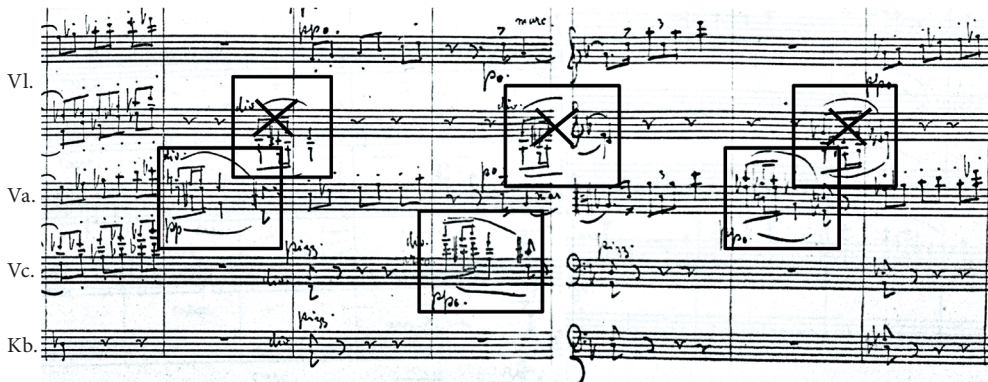


Abb. 12a: Macbeth, zweite Fassung, T. 269–275, Partiturausschnitt (Streicher)



Abb. 12b: Macbeth, dritte Fassung, T. 273–279,⁴⁵ Partiturausschnitt (mit Fehler in T. 278)

Wie erwähnt, war die Partitur der zweiten Fassung in Gebrauch,⁴⁶ und das mag ein Grund dafür sein, dass sie ihrerseits bereits Spuren einer Entwicklung trägt: Strauss hat darin zusätzliche Schlagzeugeinsätze ergänzt, möglicherweise aus den Erfahrungen einer Probe heraus. In Abbildung 13 kann man erkennen, wie er das Tamtam nachträglich in ein leerstehendes Tubasystem notiert hat; darunter, im Paukensystem, wurde die große Trommel integriert, beim Zusammentreffen mit Paukentönen durch zusätzliche Notenhälsen kenntlich gemacht. Diese Ergänzungen sind noch Teil der zweiten Fassung; die dritte übernimmt sie, geht aber noch einen Schritt weiter.

45 Strauss, *Macbeth*, RSE 20, S. 311 f. Mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York.

46 Orchesterproben: Januar 1889 Mannheim; März 1889 mit der Meininger Hofkapelle. Uraufführung der zweiten Fassung: 13.10.1890, Umarbeitung: Oktober 1890 bis März 1891.

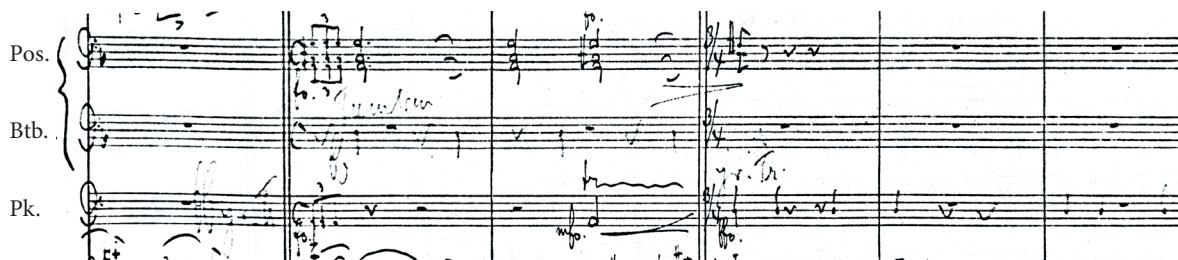


Abb. 13: Macbeth, zweite Fassung, T. 473–478, Partiturausschnitt (Schlagzeug)

In der dritten Fassung ist das Schlagwerk noch farbiger gestaltet: Beispielsweise gibt es ab Takt 538 eine kleine Trommel zu hören, die »hinter der Scene« gespielt wird. Sie ist Teil einer leisen Reminiszenz an die Macduff-Siegesmusik, die ja in der ersten Fassung noch den Schluss darstellte und die in den späteren Fassungen, wo das grausige Ende des Macbeth an ihre Stelle tritt, wie aus einer anderen Sphäre herüberweht.

Das Schlagzeug wird in der dritten Fassung auch genauer notiert: Dynamik und Artikulation sind durch zahlreiche zusätzliche Angaben präzisiert, ebenso die Spielweise, deren Formulierungen sich teilweise genauso interessant lesen, wie sie sich klanglich auswirken: »Tt. [Tamtam] mit Paukenschlägel« (z. B. T. 393, T. 399) oder »Tt. gerieben mit Triangelschlägel« (T. 403).

Wenn bisher von geänderten Klangfarben gesprochen wurde, handelte es sich um das Ergebnis eines instrumentatorischen Justierens ohne Veränderung der harmonischen Fortschreitungen. Doch liegt gerade in den Nuancen der Harmonik ein erhebliches Gestaltungspotenzial, und so kam es auch hier zu Eingriffen.

Bereits im Autograf der zweiten Fassung finden wir nachträgliche Eintragungen oder Veränderungen von Akzidentien; doch dürfte einigen davon eine andere Bedeutung zukommen als den oben beschriebenen Schlagwerk-Ergänzungen. Während letztere zwar ohne besondere Akkuratess, aber doch musikalisch konsequent (auch mit Pausen und Dynamik) notiert sind, wirken die zusätzlichen Vorzeichen und Noten, von denen nun die Rede ist, eher wie eine flüchtige Notiz – zumal sie auch nur in den Streichern eingetragen sind, ohne dass der übrige Orchesterapparat harmonisch entsprechend angepasst wäre. Es leuchtet ein, dass diese unvollständig notierten harmonischen Veränderungen nicht als Teil der zweiten Fassung gespielt worden sein können. Eher dürften diese Eintragungen dem Zweck gedient haben, Ideen für eine harmonische Überarbeitung zu skizzieren, also quasi die dritte Fassung vorzubereiten. Abbildung 14 zeigt einen solchen Fall: In der zweiten Fassung ist

durch die ungeschlachten Vorzeichenkorrekturen eine harmonische Verschärfung⁴⁷ angedeutet, und tatsächlich findet man die Idee in der dritten Fassung aufgegriffen, nun aber säuberlich in sämtlichen analog geführten Stimmen ausgeführt.



Abb. 14: Macbeth, zweite Fassung, T. 491, Partiturausschnitt (Streicher)

Wieder andere harmonische Modifikationen erscheinen in der dritten Fassung ohne skizzenartige Vorbereitung in der zweiten. Vergleicht man die Takte 383–406 der dritten Fassung mit den entsprechenden Takten der zweiten (hier wird auf die Edition der zweiten Fassung im Rahmen der Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss verwiesen), zeigt sich Folgendes: In diesem Bereich, der sich über mehrere Partiturseiten erstreckt und über eine Sequenz zu einem ersten Höhepunkt (T. 403) und schließlich zu einem abschließenden f-Moll-Zielpunkt (letzter Viertelschlag in T. 406) führt, behält Strauss zwar das Sequenzmodell aus der zweiten Fassung bei, steuert aber dabei unterwegs andere Tonarten an. Und wenn schließlich die geänderte Passage am Ende ins unveränderte f-Moll einrastet, geschieht das jetzt über die Ober- und nicht mehr über die Untermediante. Nun dürfte dieser eine im Orchesterklang nicht allzu auffällige Unterschied nicht das Ziel der ganzen Aktion gewesen sein, vielmehr ergibt sich die modifizierte Harmonik vor allem als Konsequenz aus der Überlagerung anderer Maßnahmen: Die Kontrabassstimme wurde chromatischer gestaltet (und bekam eine stringenter Linie); im tiefen Blech (Pos., Btb.) wurden zusätzliche Figuren – Tritonus-Schritte, die sich nicht mit der immer wieder

⁴⁷ Die Violinen waren ursprünglich in leitereigenen (also diatonisch organisierten) Terzen *c/e-h/d-a/c* geführt; durch die Änderungen hat man jetzt eine mixturartige Folge von großen Terzen.

erklingenden Fanfare verbinden – hinzugefügt. Wiederholungen und kleine Schritte in den Violinen I wurden durch springende Figuren, die das Bewegungsmoment unterstützen, ersetzt. Vor dem ersten Höhepunkt (T. 403) wurde eine zweiteilige, eher belanglose Figur der Flöten zu einem großen Zug zusammengefasst, und das prominenteste zum Höhepunkt hinführende Motiv (aus Synkopen und Punktierung) bekam erhebliche Verstärkung (vorher nur Kl. und Hr. 1, jetzt E. H., Hr. 1, Trp. 1, Vl. I), ebenso das darunterliegende, rhythmisch unterstützende aufsteigende Viertel-Motiv, das auch noch eine andere Phrasierung erhielt (scharf akzentuierte Schläge, wo vorher Legato gespielt wurde). Man erkennt: Viele einzelne Maßnahmen, von denen hier nur einige wichtige angedeutet werden konnten, wirken zusammen, um eine stärkere Schubwirkung und eine größere Dramatik zu erreichen – Strauss entwickelt vor unseren Augen seine bekannte Meisterschaft im Komponieren von Steigerungen.

Zusammenfassung

Die eingangs gestellte Frage, wie Strauss das plastischere Hervortreten der Motive erreicht, lässt sich bereits anhand dieser wenigen Beispiele zusammenfassend beantworten: Zum einen spielt das Entfernen störender, die Klarheit des Satzes beeinträchtigender Anteile eine wichtige Rolle. Dazu kommt eine weitere Maßnahme: Weitere Instrumente treten zu den Hauptmotiven hinzu, und es handelt sich in aller Regel um solche, die vorher Liegetöne oder ein der »Entschlackung« anheimgefallenes Material gespielt hatten. Oft kann man es auf einen einfachen Nenner bringen: Frei gewordene Instrumente werden motivverstärkend eingesetzt.

Wir hatten auch nach der Rolle der Basstrompete gefragt und konnten dreierlei feststellen: Durch ihre spezifischen Klangeigenschaften wird sie einerseits zum Sinnträger; darüber hinaus hilft sie, Motive hervortreten zu lassen, und schließlich kann sie eine klangliche Funktion im Sinne des Umfärbens, Milderns oder Auffüllens übernehmen.

Das neu hinzugekommene Instrument ist Teil einer klanglichen Überarbeitung mit der Tendenz zum noch wuchtigeren, dunkleren Klang, der für das Stück charakteristisch ist und der dem gewählten Stoff entspricht.⁴⁸ Dazu kommen in der dritten Fassung nun interessanter gemischte Klangfarben, für die verschiedene Instrumentengruppen gekoppelt werden. Ein Übriges leistet als wichtige Klangfarben-Komponente das Schlagwerk, das vermehrt zum Einsatz kommt und präziser notiert ist.

⁴⁸ Ergänzend sei bemerkt, dass dabei nicht nur die zum Blech hinzugekommene Basstrompete und die in größerem Umfang eingesetzte Basstuba eine Rolle spielen. Auch die hohen Streicher werden häufiger mit Unteroktaven in Cello und Bass gekoppelt und dadurch abgedunkelt.

Über das Klangliche hinaus fanden wir rhythmische, dynamische und harmonische Verschärfungen sowie ergänzte Takte. Die Frage, ob man es bei der Umarbeitung zur dritten Fassung mit mehr als einer Uminstrumentierung zu tun habe, ist also zu bejahen. Die Strauss-Forschung darf sich glücklich schätzen, dass in den Fassungen des *Macbeth* ein wichtiger Entwicklungsfortschritt der Kompositionstechnik des jungen Strauss dokumentiert ist, und es liegt auf der Hand, dass man hier ein dankbares Objekt für künftige Spezialuntersuchungen vorliegen hat.

»Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen«: Die Tondichtungen von Richard Strauss und das Reprisesproblem

Hartmut Schick

Der schon mit den Uraufführungen einsetzende und bis heute anhaltende enorme Erfolg der meisten Tondichtungen von Richard Strauss auf den internationalen Konzertpodien – Ausnahmen sind hier nur *Macbeth* und die *Symphonia domestica* – hängt einerseits mit der unbestreitbaren Qualität der Musik und ihrer virtuoson Instrumentation zusammen, andererseits gewiss aber auch damit, dass diese Werke es den Hörern vergleichsweise leicht zu machen scheinen. Wer sich vor allem hörend und nicht gerade analytisch mit Strauss' Tondichtungen beschäftigt, muss nichts von akademischer Formenlehre verstehen, um dennoch Greifbares herauszuhören und einigermaßen sagen zu können, worum es geht. Die gängige Rezeptionshaltung dürfte die sein, diese Werke tendenziell wie textlose musikalische Dramen wahrzunehmen: als Musik, in der es meistens eine Hauptfigur gibt und weitere Personen, die jeweils mit entsprechenden Themen oder Motiven vorgestellt werden, sowie häufig auch eine imaginäre Handlung, zu der sich der Komponist selbst allerdings meist nur unzureichend geäußert hat. Die gängigen Konzerteinführungstexte in Programmheften bestärken mit ihrem Beschreibungsmodus das Konzertpublikum üblicherweise in einer solchen Hörhaltung. Spezielle Formprobleme scheint es hierbei nach verbreiteter Überzeugung kaum zu geben, denn schließlich verfügte der Komponist ja mit dem Programm, wie unterstellt wird, über eine Richtschnur, von der er sich bei der Komposition leiten lassen konnte. Wenn den Rezipienten das Sujet einer Symphonischen Dichtung in den Grundzügen bekannt ist und dann durch das Werk deutlich genug zum Klingen gebracht wird, scheint die Frage nach innerer Logik der Musik zweitrangig, vielleicht sogar überflüssig zu werden, und in vielen, nicht nur populärwissenschaftlichen Publikationen wird sie deshalb auch gar nicht erst gestellt.

Für einen Komponisten, der so geschichts- und gattungsbewusst dachte und komponierte wie Richard Strauss, war die Sache allerdings nicht gar so einfach. Das Gattungsbewusstsein gehörte bei Strauss ja zur Essenz seines Komponierens; es fundiert im Grunde all seine Werke, auch die Opern, wo es in *Ariadne auf Naxos* und *Capriccio* sogar als explizite Reflexion auf die Bühne gebracht wird. Das Bewusstsein von der normativen Kraft von Gattungstraditionen nicht zuletzt in Formfragen über-

brückt bei Strauss sogar die stärkste Zäsur in seiner kompositorischen Entwicklung: den um 1886 unter dem Einfluss seines Freundes Alexander Ritter vollzogenen Übertritt vom konservativ-klassizistischen Lager der Mendelssohn- und Brahms-Adepten ins Lager der sich an Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Wagner orientierenden Neudeutschen Schule. Diese grundlegende Neuausrichtung als »musikalische[r] Fortschrittler (äußerste Linke)«, wie Strauss selbst formuliert hat,¹ implizierte eine konsequente Entscheidung für Programmmusik anstelle von absoluter Musik und für das Prinzip »Musik als Ausdruck«² anstelle von Hanslick'schem Formalismus. Ritter habe ihn dazu gedrängt, wie James Huneker überliefert, »das Ausdrucksvolle, Poetische in der Musik zu entwickeln nach den Beispielen, die uns Berlioz, Liszt, Wagner gegeben haben.«³

Die klassische Sonatenhauptsatzform, in der Strauss bis dahin problemlos Symphonien, Ouvertüren, Kammermusik und Sonaten geschrieben hatte, musste ihm nun zum Problem werden, wie Strauss selbst in seinen späten autobiografischen Aufzeichnungen formulierte:

»[Ritter] bewies mir, daß der Weg von dem ›Ausdrucksmusiker‹ Beethoven [...] über Liszt führe, der mit Wagner richtig erkannt hatte, daß mit Beethoven die Sonatenform bis aufs Äußerste erweitert worden – bei Anton Bruckner, dem ›stammelnden Zyklopen‹, platzt sie tatsächlich, besonders in den Finales – und bei seinen Epigonen, besonders bei Brahms, ein leeres Gehäuse geworden war, in dem bequem Hanslicks tönende Floskeln Platz hatten [...]. Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen – dieses Lisztsche Grundprinzip seiner sinfonischen Werke, in denen tatsächlich die poetische Idee auch zugleich das formbildende Element war, wurde mir von da ab der Leitfaden für meine eigenen sinfonischen Arbeiten.«⁴

Strauss ließ das genannte Problem mit der Sonatenform allerdings keineswegs dadurch hinter sich, dass er jetzt nur noch Programmmusik und Vokalmusik schrieb, in der die Sonatenform oder andere traditionelle Formen sich leicht vermeiden ließen. Seine Neuorientierung lässt sich durchaus nicht einfach als Traditionsbruch und Abschied von Formen der absoluten Musik fassen, sondern nur als Bruch mit dem

1 Richard Strauss an Hans Bronsart von Schellendorf, 09.02.1889, in: *Lieber Collega! Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, 1. Band, hrsg. von Gabriele Strauss (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 14), Berlin 1996, S. 125.

2 Vgl. Friedrich von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck*, Wien 1887.

3 James Huneker, »Richard Strauss«, in: *Die Musik* 4 (1904/05), H. 8, S. 79–92, hier S. 86. Zu Strauss' ästhetisch-kompositorischer Wende vgl. grundlegend Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2), Tutzing 1996, S. 13–44 und passim.

4 BE, S. 210.

zeitgenössischen Formalismus samt den Verkrustungsphänomenen in der Symphonik bei gleichzeitigem Anknüpfen an eine weiter zurückliegende Tradition, nämlich Beethoven. Der berühmt gewordene, vielzitierte Rechtfertigungsbrief an den Brahmsianer Hans von Bülow, den Strauss im August 1888 im Zuge der Arbeit an *Macbeth* und *Don Juan* geschrieben hat, formuliert das programmatisch so:

»Eine Anknüpfung an den Beethoven der ›Coriolan‹-, ›Egmont‹-, ›Leonore‹ III.-Ouvertüre, der ›Les Adieux‹, überhaupt an den letzten Beethoven, dessen gesamte Schöpfungen nach meiner Ansicht ohne einen poetischen Vorwurf wohl unmöglich entstanden wären, scheint mir das einzige, worin eine Zeit lang eine *selbständige Fortentwicklung* unserer Instrumentalmusik noch möglich ist. [...] Ich habe mich von der f-moll-Sinfonie weg in einem allmählich immer größeren Widerspruch zwischen dem musikalisch-poetischen Inhalt, den ich mitteilen wollte[,] u[nd] der uns von den Klassikern überkommenen Form des dreiteiligen Sonatensatzes befunden. Bei Beethoven deckte sich musikalisch-poetischer Inhalt meistens vollständig mit eben der ›Sonatenform‹, die er zur höchsten Vollendung steigerte und die der erschöpfende Ausdruck dessen ist, was er empfand und sagen wollte. Doch finden sich schon bei ihm Werke (der letzte Satz der letzten As-Dur-Sonate, Adagio des a-moll-Quartetts etc.), wo er sich für einen neuen Inhalt eine neue Form schaffen mußte.«⁵

Es geht Strauss fortan also darum, zum Ausdruck der spezifischen poetischen Idee in jedem Werk eine jeweils neue, individuelle Form zu erfinden, die nicht einfach das Lehrbuchschema des Sonatensatzes repetiert. Es geht aber auch darum – so kann man die Stelle jedenfalls lesen –, nicht einfach die Tradition zu ignorieren, sondern sich zum Vorbild zu nehmen, wie Beethoven insbesondere in sujetbezogenen Werken wie den genannten Ouvertüren und der *Les-Adieux*-Sonate op. 81a vorgegangen ist – in Werken, die überwiegend noch als Modifikationen der Sonatenform fassbar sind. Eigenartig ist dabei allerdings, dass Strauss gerade die Leonoren-Ouvertüre »Nr. 3« erwähnt, in der die Sonatensatzform noch ganz gut funktioniert, und nicht die sogenannte zweite (freilich chronologisch erste). In dieser, der »Leonore Nr. 2«, ist die Sonatenform ja nur noch schwach ausgeprägt – manche reden sogar von einer offenen A-B-Form.⁶ Durch den Einbruch des berühmten, aus der Oper *Fidelio* bekannten Trompetensignals als Symbol der Ankunft des Befreiers wird hier der musikalische Ablauf völlig aus dem Konzept gebracht. Mit dem Befreiungssignal wird alles anders,

5 Richard Strauss an Hans von Bülow, 24.08.1888, in: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 82.

6 So z. B. Albrecht Riethmüller, »Ouvertüren zu Leonore/Fidelio op. 72a/b (zusammen mit der Leonoren-Ouvertüre Nr. 1 op. 138)«, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von dems., Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Band 1, Darmstadt 1996, S. 560–572, und Matthias Corvin, *Formkonzepte der Ouvertüre von Mozart bis Beethoven* (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 3), Kassel 2005, S. 217–225.

und es kommt kaum noch zu einer Hauptsatzreprise. Die Seitensatzreprise entfällt sogar ganz beziehungsweise wird ersetzt durch die Wiederkehr des lyrischen Themas aus der langsamen Einleitung, das Thema der Florestan-Arie, nun in der Grundtonart C-Dur. In dieser gewagtesten aller Beethoven'schen Modifikationen des Sonatensatzes hätte Strauss viel eher noch eine programmatisch motivierte neue Form vorfinden können als in den genannten anderen Ouvertüren. Und tatsächlich ist er, wie wir sehen werden, in einigen seiner Tondichtungen auch ganz ähnlich vorgegangen wie hier Beethoven, um die Geschlossenheit der Form noch zu retten. Merken wir uns schon einmal die Stichworte Reprisenersatz oder Ersatzreprise.

Klar ist jedenfalls: Wenn sich Strauss mit seinen Tondichtungen als Nachfolger Beethovens verstand, dann musste er sich auch dem Beethoven'schen Anspruch aussetzen, die Form so zu gestalten, dass sie durchweg logisch, plausibel und vor allem auch geschlossen ist, dass sich die Musik also nicht einfach an einer poetischen Idee entlanghangelt und Episode an Episode reiht, wie man das bei Sinfonischen Dichtungen manch anderer Zeitgenossen beobachten kann – so beispielsweise ganz extrem in Joachim Raffs *Orchester-Vorspiel zu Shakespeare's »Macbeth.«* von 1879.⁷ Das Problem, dass die durch eine poetische Idee inspirierte Form keine offene Reihungsform sein darf, wurde Strauss schon früh bewusst. Im bereits zitierten Brief an Bülow meint man die jüngsten Erfahrungen aus der Komposition von *Macbeth* und *Don Juan* deutlich herauszuhören, wenn Strauss schreibt: »Ich halte es nun doch für ein rein künstlerisches Verfahren, sich bei jedem neuen Vorwurfe auch eine dementprechende Form zu schaffen, die schön abgeschlossen und vollkommen zu gestalten allerdings sehr schwer, aber dafür desto reizvoller ist.«⁸

Für musikalische Geschlossenheit sorgt üblicherweise in der Musik seit dem 17. Jahrhundert die Wiederkehr eines früher exponierten Abschnitts – in der Dacapo-Arie ebenso wie im Concerto, im Rondo oder im Sonatensatz. Und durch ihre Herkunft von der Konzertouvertüre ist auch der Sinfonischen Dichtung seit Liszt die Forderung nach einer wie immer gearteten Reprise der wichtigsten Themen beziehungsweise des Anfangsteils in der Grundtonart als Gattungstradition eingeschrieben.⁹ Mit Shakespeares Königsmorddrama *Macbeth* wählte sich Strauss allerdings

7 Joachim Raff, *4 Shakespeare-Ouverturen für grosses Orchester. Nachgelassene Werke*, revidiert von E. A. MacDowell, Boston und Leipzig 1891; Nachdruck von Nr. 2 *Orchester-Vorspiel zu Shakespeare's »Macbeth.«*, hrsg. von Avrohom Leichtling, München: Musikproduktion Höflich 2004. Strauss wird Raffs *Macbeth*-Ouvertüre bei der Komposition seiner Tondichtung *Macbeth* nicht gekannt haben, da sie erst 1891 posthum publiziert wurde und davor wohl nur einmal aufgeführt worden war (am 13. Januar 1882 durch Louis Lüstner).

8 Richard Strauss an Hans von Bülow, 24.08.1888, in: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 82 f.

9 Wie sehr die Komposition instrumentaler »Dramen« im 19. Jahrhundert auf den Bezugsrahmen der Sonatenform angewiesen war, um die Idee eines dramatischen Konflikts in absolut-musikalisch funktionierende Musik zu fassen, hat jüngst Arne Stollberg am Beispiel »tragischer« Symphonien und Ouvertüren von Gluck bis Mahler eindrucksvoll gezeigt (*Tönend bewegte Dramen*.

für seine erste Tondichtung einen Stoff, dem dramaturgisch eine Reprisesidee denkbar fernliegt. Nichts ist hier gegen Ende mehr, wie es war. Die meisten Personen sterben im Verlauf des Dramas, und die Handlung entwickelt sich so, dass nichts davon mit der genuinen Dramaturgie eines Sonatensatzes kompatibel scheint – dem Prinzip also, in einer Exposition eine Spannung zwischen einem Hauptsatz und einem tonal kontrastierenden Seitensatz aufzubauen, die in der Durchführung konflikthaft ausgetragen wird, um dann in der Reprise auf dem einheitlichen Niveau der Grundtonart gelöst und ausgeglichen zu werden.

Strauss setzte beim Komponieren seiner Tondichtung *Macbeth* op. 23 – das Werk liegt in zwei kompletten Fassungen sowie Fragmenten einer Erstfassung vor und entstand zwischen Frühjahr 1887 und März 1891 – dennoch am Sonatensatzmodell an.¹⁰ Darüber zumindest sind sich die meisten Kommentatoren einig.¹¹ In der Partitur markierte Strauss die zwei wichtigsten Themen oder thematischen Gruppen mit dem Vermerk »(Macbeth)« und »(Lady Macbeth. [...])«. Damit wird ein Bezug zur traditionellen Praxis in der Konzertouvertüre erkennbar, im Hauptthema den männlichen Protagonisten oder das männliche Prinzip, im Seitenthema eine weibliche Hauptfigur oder das Prinzip des Weiblichen zum Ausdruck zu bringen – eine Praxis, die durch Adolf Bernhard Marx' geschlechterspezifische Charakterisierung der Themen der Sonatenhauptsatzform musiktheoretisch unterfüttert wurde.¹² Mit den solcherart markierten beiden Themenkomplexen identifiziert man in der Literatur üblicherweise die Exposition der Tondichtung *Macbeth* – die so gesehen allerdings mit 121 Takten nur gut ein Fünftel des Werks ausfüllt. Alles, was danach kommt, beginnend mit einem weitgeschwungenen neuen Thema in B-Dur (bei Buchstabe E), wird dann als überdimensionierte Durchführung qualifiziert, die auch nach einem

Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, München 2014).

- 10 Sofern nicht anders angegeben, wird hier auf die dritte, einzig zu Strauss' Lebzeiten gedruckte Fassung Bezug genommen, ediert in *RSE* 20, S. 269–352. In *RSW* III/ 4, hrsg. von Stefan Schenk und Walter Werbeck, Wien 2016, erscheinen die Fassungen 2 und 3 erstmals in kritischer Edition, zudem synoptisch angeordnet. Zu den verschiedenen Fassungen vgl. dort Einleitung und Kritischen Bericht, ferner Walter Werbeck, »Macbeth« von Richard Strauss. Fassungen und Entstehungsgeschichte«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 50 (1993), S. 232–253, und den Beitrag von Stefan Schenk und Bernhold Schmid im vorliegenden Band, S. 111–133.
- 11 Eine Ausnahme ist hier Bernhold Schmid, »Richard Strauss' *Macbeth*«, in: *Musik in Bayern* 35 (1987), S. 25–53.
- 12 Vgl. Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Band 3 [1845], Leipzig 1879, S. 282.

kurzen Reprisesansatz (T. 324, neun Takte nach Q) noch weitergeführt wird, sodass das Modell des Sonatensatzes letztlich als Beschreibungsmodus kaum noch greift.¹³

Die allerersten Takte des Werks und die tonale Gesamtdisposition des Werks scheinen mir allerdings eine alternative Deutung mit deutlich längerer, somit auch formal virulenterer Exposition nahezulegen. Hierzu gilt es zunächst wahrzunehmen, dass der Beginn von *Macbeth* (Abb. 1) geradezu zitathaft auf den Beginn der Neunten Symphonie op. 125 von Ludwig van Beethoven Bezug nimmt. Die Tonart d-Moll ist identisch, die Tempobezeichnung mit *Allegro, un poco maestoso* fast gleich, und es findet sich dieselbe leere Quinte *a/e* auf der Dominante A als Bordun. Darüber erklingt eine ganz ähnliche, nämlich scharf punktierte, gezackte, gleichsam vorthematische Fanfarenmotivik aus Quarten und Quinten, die wie bei Beethoven – nur drei Mal so schnell – vom Pianissimo zum Forte crescendiert. Danach erst tritt in beiden Fällen das motivisch verwandte Hauptthema auf der Tonika d-Moll im Fortissimo ein. Die zitathafte Anknüpfung ist natürlich ein musikalisches Bekenntnis zur Geschichtsphilosophie Richard Wagners, derzufolge mit Beethovens Neunter die absolute Musik gleichermaßen beendet und überwunden worden sei – ein komponiertes Gegenstück zu den bereits oben zitierten verbalen Bekenntnissen des jungen Strauss.

In Beethovens Neunter Symphonie steht der Seitensatz, der Bereich des zweiten, gesanglichen Themas, nicht in der üblichen Durparallele, also F-Dur, sondern ungewöhnlicherweise eine Quinte tiefer, in der Untermediante B-Dur (was dem Sonatenprinzip gemäß eigentlich nicht geht und höchstens in der Reprise denkbar wäre, wo eine solche Unterquinttransposition des Seitenthemas gerade bei Beethoven in Moll-Sätzen gelegentlich vorkommt, etwa im Kopfsatz der *Appassionata* op. 57). Betrachtet man Strauss' *Macbeth* nun durch die Brille von Beethovens Neunter, wozu der Beginn ja einlädt, dann muss man auch hier eigentlich das weitgespannte, kantable Thema in der Untermediante B-Dur, das in Takt 123 (bei E) eingeführt wird, als Seitenthema wahrnehmen, und nicht das irrlichternde fis-Moll-Thema der Lady Macbeth von Takt 64 (16 Takte nach B).

13 Vgl. vor allem Michael Kennedy, *Strauss Tone Poems*, London 1984, S. 14; James Hepokoski, »Structure and Program in *Macbeth*: A Proposed Reading of Strauss's First Symphonic Poem«, in: *Richard Strauss and His World*, hrsg. von Bryan Gilliam, Princeton 1992, S. 67–89, hier S. 68 (auch mit Hinweisen auf ältere Deutungen, S. 68 f.); Werbeck, *Tondichtungen*, S. 389–394; Mathias Hansen, *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel 2003, S. 54 (freilich mit großer Skepsis, ob hier noch eine dualistische Themen-Exposition vorliege); Charles Youmans, »Tondichtungen«, in: *StraussHb*, S. 374–442, hier S. 376.

Allegro, un poco maestoso

2 Flöten

3. Flöte (Piccolo)

2 Oboen

Englisch Horn

2 Clarinetten in B

Bassclarinette in B

2 Fagotte

Contrafagott

4 Hörner in F

3 Trompeten in F

Basstrompete in D

2 Tenorposaunen

Bassposaune

Basstuba

3 Pauken D, A, F

Becken

Tamtam

Grosse und kleine Trommel

Violinen 1

Violinen 2

Viola

Violoncell

Contrabass.

Allegro, un poco maestoso

Abb. 1: R. Strauss, Beginn der Tondichtung Macbeth, dritte Fassung
(Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York)



Abb. 2: R. Strauss, *Macbeth*, drittes Thema, T. 123 (bei E)

Dieses stabile, im Ausdruck nobel wirkende B-Dur-Thema (Abb. 2), das anschließend noch wiederholt wird, markiert wohl eher nicht die Liebe des Ehepaars Macbeth, wie meist zu lesen ist,¹⁴ sondern soll vermutlich die dritte Hauptfigur des Dramas einführen, den charakterlich kontrastierenden König Duncan, zu dessen Mord Lady Macbeth ihren Gatten anstiftet (weswegen auch ihre Motivik nach fünf Takten gleichsam störend hinzutritt). In jedem Fall scheint mir hier noch nicht die Durchführung zu beginnen, sondern erst das vorzuliegen, was von Beethovens Neunter Symphonie her gedacht der eigentliche lyrische Seitensatz wäre, der gleich auf die Überleitung folgen könnte, wenn denn nicht Lady Macbeth ihren verhängnisvollen Einfluss auf den Gatten ausüben würde. Musikalisch-formal bedeutet das: Zwischen die Themen Macbeths und Duncans drängt sich eine weitere, gewissermaßen störende und negativ gezeichnete Themengruppe, eben die der Lady Macbeth. Sie ist instabil und tonal deutlich falsch: Das labile fis-Moll passt überhaupt nicht zur Grundtonart d-Moll und ließe sich nur mühsam rechtfertigen – als Mollparallele der Dominante A-Dur oder als vermollte Variante der Durparallele F-Dur, eine Variante, die chromatisch nach *fis* »verrutscht« ist und mit dem regulären F-Dur nur noch die Terz gemeinsam hat. Tonartensymbolisch ist fis-Moll eine extrem negative Tonart – die Tonart etwa der Wolfsschluchtszene in Webers *Freischütz* oder der Ortrud aus dem zweiten Aufzug von Wagners *Lohengrin*, mit deren Intriganz es Shakespeares Lady ja mühelos aufnehmen kann. Der fatale Einfluss, den Lady Macbeth auf ihren schwankenden Mann ausübt, wird schließlich ganz suggestiv auch dadurch musikalisch sinnfällig, dass an dieser Stelle das herrschende 4/4-Metrum suspendiert und dann durch den Übergang zum 3/4-Takt ganz verdrängt wird – entsprechend den fünf Versen aus Shakespeares Drama, die Strauss beim Eintritt dieses Themas in der Partitur der dritten Fassung notierte und auch abdrucken ließ:

14 Vgl. die Deutung als »Liebesgesang« bei Hansen, *Richard Strauss*, S. 50 und 53, Franzpeter Messmer, *Richard Strauss. Biographie eines Klangzaubers*, Zürich und St. Gallen 1994, S. 136, und Hepokoski, »Structure and Program«, S. 78 (der aber auch andere Bedeutungen für möglich hält). Youmans, »Tondichtungen«, S. 377, sieht in der Melodie gar kein eigenes Thema und weist ihr auch keine programmatische Bedeutung zu, ähnlich wie Werbeck, *Tondichtungen*, S. 390, der immerhin von einem »neuen, aber aus vorherigem Material entwickelten Thema« als Beginn einer Art von Durchführung redet.

(*Lady Macbeth.*

O, eile! Eile her!

damit ich meinen Geist in deinen giesse,
durch meine tapfere Zunge diese Zweifel
und Furchtgespenster aus dem Felde schlage,
die dich wegschrecken von dem goldnen Reif,
womit das Glück dich gern bekrönen möchte.)¹⁵

Die Form der Exposition wäre so gesehen – motiviert wohlgermerkt durch den poetischen Vorwurf – nun eine mit verdoppeltem Seitensatz (Abb. 3): Einem regulären Hauptsatz folgt zunächst ein eingeschobener, tonal und metrisch falscher erster Seitensatz, der für Lady Macbeth steht und auch formal dem entspricht, was die zitierten Shakespeare-Verse als Eindringen eines fremden Einflusses formulieren, gefolgt von einem zweiten Seitensatz im zwar ebenfalls ungewöhnlichen, aber durch den Kopfsatz von Beethovens Neunter Symphonie als Seitensatztonart zu d-Moll legitimierten B-Dur. Es läge hier also eine Weiterentwicklung dessen vor, was von Beethoven bereits als eine Modifikation der Sonatensatzform etabliert wurde – nichts anderes also als jene »Anknüpfung« an den »letzten Beethoven«, in der Strauss 1888 gemäß seinem Brief an Bülow einzig noch eine Zukunftsperspektive für selbständige Instrumentalmusik zu erkennen meinte.

Wer die zweite Seitensatztonart B-Dur als Vorwegnahme einer eigentlich erst in der Reprise zu erwartenden Tonart (der Unterquinte zur Tonikaparallele F-Dur) hört, kann dieses B-Dur sogar programmatisch fruchtbar machen, nämlich wahrnehmen, dass König Duncan schon in der Exposition seinem Lebensende nahe ist, musikalisch-formal gesprochen: die Reprise nicht mehr erleben wird. In der folgenden Durchführung steht dann die Episode, die wohl Macbeths Krönung nach dem Mord an Duncan symbolisiert, nicht zufällig in dessen Tonart B-Dur – die Königstonart wird von Macbeth ebenso usurpiert wie die Königsherrschaft. Danach müsste dann eine Reprise der Exposition kommen, die allerdings hier nur kurzzeitig funktioniert (T. 324, neun Takte nach Q) und trotz mehrerer Ansätze, wieder in den Hauptsatz hineinzufinden, letztlich scheitert – Ausdruck dessen, wie zu Recht bemerkt worden ist, dass Macbeth seine Herrschaft nicht zu etablieren vermag.¹⁶ Das Seitenthema der Lady Macbeth, die im Drama mittlerweile dem Wahnsinn verfallen ist, kann noch weniger und nur noch in Splittern restituiert werden, und eine Reprise des gesanglichen B-Dur-Themas fehlt ganz – was dann, wenn man es mit dem mittlerweile ermordeten König Duncan identifiziert, nur konsequent ist.

15 Strauss zitiert hier aus der *Macbeth*-Übersetzung von Friedrich Schiller (1. Akt, 9. Auftritt), doch zerstört der Erstdruck der Partitur die Versstruktur, indem er die Stelle in vier Zeilen notiert.

16 Vgl. etwa Hepokoski, »Structure and Program«, S. 81.

T. 1	4/4	Einleitungsmotiv (Fanfare)	V / d-Moll		Exposition
7		Hauptthema: »Macbeth«	d-Moll	Hauptsatz	
20		Synkopenmotiv (Hexen?)			
64	3/4	2. Themengruppe: »Lady Macbeth«	fis-Moll (-Fis-F)	1. Seitensatz	
123		3. Thema (König Duncan?)	B-Dur	2. Seitensatz	
152		Ergänzungsmotiv (Wahrheit?)	B-Dur		
161	3+4/4	Themenverarbeitung: Konflikt, Mord	H-Des-b etc.		Durchführung
260	3/4	Krönungsepisode aus Fanfare	B-Dur		
324	4/4	Repriseansätze aus Hauptthema	d-Moll		scheiternde Reprise
373	3/4	Splitter aus Lady-M.-Thematik Verarbeitung, Ergänzungsmotiv häufig, 2 Steigerungen, Tod Macbeths	B-Dur, C-Dur etc.		
516	4/4	Motivremiszenzen <i>tranquillo</i>	V / d-Moll		Coda
537		Siegesfanfare Macduff, Beginn 3. Thema	D-Dur / d-Moll		

Abb. 3: Formübersicht zur Tondichtung Macbeth (dritte Fassung)

Die Motivremiszenzen in der Coda signalisieren dann überdeutlich, dass so, wie sich in Shakespeares Drama alles aufgelöst hat, auch die Form, die als modifizierter Sonatensatz begonnen hatte, sich nach zwei Dritteln des Stücks aufgelöst hat und auch kaum noch ein Mindestmaß an Geschlossenheit zu retten vermag. Dies gilt im Übrigen für alle drei Fassungen der Tondichtung, nicht nur für die (nur fragmentarisch überlieferte) Erstfassung, in der Strauss der scheiternden Reprise noch einen pompösen Triumphmarsch des Macduff hatte folgen lassen.¹⁷ In der zweiten und dritten Fassung klingt dieser Marsch, den Bülow gegenüber Strauss als unpassenden Schluss kritisiert hatte,¹⁸ nur noch wie von ferne an, und das Werk schließt jetzt immerhin mit einem weiteren, gleichsam nachgeholten Reprisesmoment: mit Wiederholungen des Kopfmotivs des von uns als Duncan-Thema gedeuteten dritten Themas, das in der Reprise ganz gefehlt hatte. Programmatisch kann das als Ausdruck dessen gelten, dass durch Macduff der ermordete König Duncan gerächt wurde.

An Hans von Bülow schrieb Strauss damals: »Der genaue Ausdruck meines künstlerischen Denkens und Empfindens, u[nd] im Stil das selbständigste und zielbewußteste Werk, das ich bis jetzt gemacht habe, ist nun ›Macbeth‹. –«¹⁹ Die hier in der Anknüpfung an Beethoven gefundene Lösung der Herausforderung, die Sonatenform zu poetisieren und zu transformieren, erwies sich für Strauss, wie sich zeigen wird, als wegweisend auch für die folgenden Tondichtungen, so verschiedenartig deren Sujets sich auch darstellten.

Zum Stoff seiner Tondichtung *Don Juan* op. 20 wurde der Komponist vermutlich von Paul Heysses Drama *Don Juans Ende* und von Nikolaus Lenaus dramatischem Gedicht *Don Juan* angeregt.²⁰ Wie auch immer man sich das Programm der zweiten, 1888 komponierten Tondichtung von Strauss vorstellen muss – die der Partitur vorangestellten Lenau-Verse lassen ja vieles offen²¹ –: Klar ist, dass der *Don-Juan*-Stoff sich per se im Widerspruch zur Idee der Sonatensatzform befindet, so wie sie jedenfalls im 19. Jahrhundert im Anschluss an Adolf Bernhard Marx verstanden und auch in vielen Konzertouvertüren und Symphonischen Dichtungen semantisch aufgeladen

17 Dazu detailliert Werbeck, *Tondichtungen*, S. 107–113 und 545–552.

18 Vgl. Strauss, »Aus meinen Jugend- und Lehrjahren«, S. 211.

19 Richard Strauss an Hans von Bülow, 24.08.1888, in: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 83.

20 Vgl. Youmans, »Tondichtungen«, S. 381.

21 Vgl. hierzu Werbeck, *Tondichtungen*, S. 113–118, und die von Werbeck analysierten verbalen Eintragungen in den Skizzen, abgedruckt bei Franz Trenner, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch* (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 1), Tutzing 1977, S. 2.

wurde. Die mehr oder weniger stabile, monogame Zweierbeziehung zwischen Mann und Frau, die sich mit der Sonatenform ideal abhandeln ließ, liegt bei der Gestalt Don Juans bekanntermaßen gerade nicht vor, sondern ganz im Gegenteil eine virtuell unbegrenzte Folge von erotischen Abenteuern. Und eine Reprise ist bei all diesen Liebesabenteuern auch nicht vorgesehen, sondern wird – dies formulieren sogar die von Strauss zitierten Lenau-Verse – vom Helden konsequent verschmäht (»Der Odem einer Frau, heut Frühlingsduft, / Drückt morgen mich vielleicht wie Kerkerluft.« etc.). Wollte man Don Juans erotische Vita bündig in musikalische Terminologie fassen, könnte man von Reprisenvermeidung als Lebensprinzip reden. Damit war die Herausforderung für den Komponisten nicht geringer als im Falle von Shakespeares *Macbeth*, wenn er denn trotzdem mit der gattungstypischen Sonatenhauptsatzform operieren wollte.

Nun gibt es zwar – wohl gerade aus diesem Grund – eine ältere Tradition in der Strauss-Literatur, die Tondichtung *Don Juan* mit der Rondo-Form zu erklären, die bei diesem Stoff in der Tat viel näherläge.²² Durch das Alternieren zwischen mehreren Episoden und dem Refrainthema könnte sie das Lebensprinzip des Helden an sich sehr gut musikalisch umsetzen. Die Deutung der Tondichtung als Rondo scheitert aber letztlich doch daran, dass der Refrain – das für Don Juan stehende Hauptthema – überhaupt nur einmal in der Grundtonart wiederkehrt. Deshalb wird mittlerweile zumeist von einer Sonatenform mit einer Exposition aus Hauptsatz in der Grund- und Seitensatz in der Dominanttonart ausgegangen, wobei der Seitensatz eine Liebesaffäre symbolisiert, die in der Reprise natürlich nicht wiederkehren darf. Weitere Episoden werden dann als Bestandteil der Durchführung verstanden, die damit allerdings so überdimensioniert erscheint, dass sie die Form im Grunde sprengt.²³

Plausibler erscheint mir allerdings eine andere, bereits 1999 in einem Programmheftbeitrag skizzierte Deutung,²⁴ die mittlerweile in den Grundzügen auch von Charles Youmans übernommen wurde.²⁵ Ansatzpunkt für diese Interpretation sind, wie schon bei *Macbeth*, die allerersten Takte des Werks, und auch hier ist es essentiell,

22 Vgl. die Hinweise auf ältere Literatur bei Youmans, »Tondichtungen«, S. 383.

23 So etwa bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 394–400, und Kennedy, *Strauss Tone Poems*, S. 17–21. James Hepokoski (»Fiery-Pulsed Libertine or Domestic Hero? Strauss's *Don Juan* Reinvestigated«, in: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*, hrsg. von Bryan Gilliam, Durham, NC 1992, S. 135–175) versteht das Werk als in einer »deformierten« Rondo-Form mit vier Episoden beginnend, die später in eine »sonata deformation« umkippe (S. 144–146; kritische Bemerkungen dazu bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 399 f.). Hansen (*Richard Strauss*, S. 58–76) vermeidet in seiner Beschreibung ganz die Sonaten- oder Rondo-Terminologie.

24 Hartmut Schick, »Hinaus und fort nach immer neuen Siegen ...«. Zu »Don Juan« op. 20 von Richard Strauss«, in: *Richard Strauss und die Moderne*, hrsg. von Bernd Gellermann, München 1999, S. 276–280.

25 Youmans, »Tondichtungen«, S. 381–385 (allerdings ohne Verweis auf meinen Beitrag von 1999).

die tonale Disposition stärker zu berücksichtigen. Auffällig ist ja, dass die stürmisch emporschießende Einleitungsmotivik, mit der der Held auftritt, tonal ambivalent ist: In der Heldentonart C-Dur beginnend, wenden sich die ersten Takte sehr schnell nach E-Dur, der bei Wagner und Strauss häufig für Erotisches stehenden Tonart, in der dann kurz darauf auch das hymnisch aufjauchzende Hauptthema steht (dessen Fortsetzung aber nicht von ungefähr in den Takten 21/22 nochmals kurz nach C-Dur abgeleitet). Diese tonale Ambivalenz des Beginns hat nun, wie ich meine, durchaus Konsequenzen für das ganze Werk und seine Form. Ganz dem üblichen Sonatenprinzip entsprechend, führt der Hauptsatz zunächst zu einem kapriziösen, sehr femininen Seitenthema, tonal regulär in der Oberquinttonart zu E-Dur stehend, in H-Dur – der Tonart nebenbei von Isolde's Liebestod. Damit aber, darauf kommt es an, ist die Exposition noch keineswegs (wie in der Literatur meist zu lesen ist) am Ende angelangt. Es schließt sich auch nicht einfach, wie in *Macbeth*, ein zweiter Seitensatz an, sondern eine komplette zweite Exposition (Abb. 4).

In Takt 153 (drei Takte vor G) kehren sowohl die energisch auffahrende Einleitungsmotivik als auch das jauchzende Hauptthema wieder, nun aber in der zweiten Grundtonart des Werkes, wie man das zu Beginn nur ganz kurz exponierte C-Dur jetzt nennen könnte. Von dieser Hauptsatzwiederholung in C-Dur führt der Weg dann zu einem neuen Seitensatz auf der Oberquinte von C, in g-Moll und G-Dur, der programmatisch als das Umwerben und Verführen einer ganz andersartigen, pastoral konnotierten Frauengestalt zu verstehen ist. Mit dieser Doppelexposition (die das alte Phänomen der Expositionswiederholung aufgreift, aber transformiert) ist es Strauss immerhin gelungen, das ›Monogamieprinzip‹ der Sonatenform aufzubrechen, ohne die Form einfach zu zerstören oder ganz aufzugeben.

Es bleibt freilich weiterhin die Frage, wie das Reprisesproblem gelöst werden kann, wenn die weiblichen Seitenthemen partout nicht wiederkehren dürfen (an der sogenannten Katerstelle am Ende der als Maskenball beginnenden Durchführung werden sie ja als unerwünschte Reminiszenzen regelrecht beiseite gewischt). Strauss löst das Dilemma über die Einführung eines weiteren, formal eigentlich überflüssigen Themas genau in der Mitte des Werks, zwischen der zweiten Exposition und der Durchführung: Es erklingt hier das oft als Heldenthema bezeichnete, geradezu übermäßig auftrumpfende Oktavsprungthema, das von allen vier Hörnern bei Takt 314 (19 Takte nach N) unisono geblasen wird (Abb. 5). Es steht in C-Dur, also der zweiten Grundtonart, markiert durch die Orgelpunktbasis G aber sehr stark deren Dominante.

T. 1	Einleitungsmotivik (Geste des Auffahrens)	C-Dur / E-Dur	1. Exposition
9	Hauptthema (Don Juan)	E-Dur (inkl. C)	
90	1. Seitenthema (1. Liebesepisode)	H-Dur (—> e-Moll)	
153	Einleitungsmotivik	C-e-Es-H ⁷	2. Exposition
168	Hauptthema (Don Juan)	C-Dur	
197	Vorbereitung 2. Seitenthema (Verführung)	g-Moll	
232	2. Seitenthema (2. Liebesepisode)	G-Dur	
314	Hörnerthema (Don Juan, heroisch)	C-Dur über G	Klimax
351	Maskenball	~ ~ ~ ~	Durchführung
424	»Katerstelle« mit Themenreminiszenzen	~ ~ ~ ~	
458	Einleitungsmotivik	C-Dur / E-Dur	Hauptsatz- reprise verkürzt
474	Hauptthema	E-Dur	
510	Hörnerthema	E-Dur über H	Ersatz für Seitensatz- reprise
	Steigerung	~ E-Dur	
586	Umschlag (Ermattung und Tod)	a-Moll – e-Moll	Coda

Abb. 4: Formübersicht zur Tondichtung Don Juan



Abb. 5: R. Strauss, *Don Juan*, Heldenthema, T. 314 (gespielt von vier Hörnern in F)

Für die Reprise stellte sich für Strauss freilich immer noch das gleiche Problem wie bei *Macbeth*: Beide Seitenthemen durften aus Gründen des Sujets nicht wiederkehren. Die Lösung ist nun aber eine andere, formal überzeugendere. Auf die ähnlich verkürzte Reprise des Hauptsatzes in der Grundtonart E-Dur lässt Strauss nicht einfach einen weiteren Verarbeitungsteil folgen, sondern tatsächlich die markante Reprise eines zweiten Themas, reprisenkonform in die Grundtonart versetzt: An die Stelle der verworfenen weiblichen Seitenthemen tritt als Ersatzreprise das zweite der Themen, die in der Exposition *Don Juan* zugeordnet waren, also das zuletzt noch eingeführte Hörnerthema oder Heldenthema (Abb. 5). Damit wird – eine schöne programmatische Pointe – zugleich auch der Titelheld als ein zutiefst narzisstisch veranlagter Charakter entlarvt: In der solcherart neu gefassten Reprise verliebt er sich gewissermaßen in sein eigenes Spiegelbild, beschäftigt sich nur noch mit sich selbst – womit dann auch der Keim für den in Überdruß, Ermattung und Tod mündenden Schluss des Werks gelegt ist. (In den Skizzen war dieses Finale zunächst noch gar nicht vorgesehen – dort sollten nach der Hauptsatzreprise eine »schneidig[e] Coda« und ein »stürmischer Schluß« folgen.²⁶) Tonartlich ist dieser Schluss übrigens durch die zweite Exposition aus C-Dur und G-Dur vorbereitet: Deren Mollparallelen a-Moll und e-Moll dienen am Ende dazu, die Grundtonart E-Dur resignativ zum Verschwinden zu bringen.

Die Gesamtkonzeption, die sich so in Strauss' Skizzen erst in einem späteren Stadium abzeichnet,²⁷ ist damit nicht nur programmatisch, sondern auch innermusikalisch außerordentlich plausibel, und zugleich ist die Form – was Strauss als Fortschritt empfunden haben wird – gegenüber *Macbeth* deutlich geschlossener: Die Reprise scheitert nicht einfach infolge der poetischen Idee, sondern sie wird auf wirkungsvolle und sogar programmatisch triftige Weise »gerettet« von einem Ersatzseitenthema.

²⁶ Vgl. Trenner, *Skizzenbücher*, S. 2.

²⁷ Dies gilt sowohl für die Idee einer doppelten Exposition als auch für die Reprisenlösung. Für Letztere war in den Skizzen, offenbar als vorgezogene Seitensatzreprise, noch »ein neues Liebesmotiv[,] sehr schwärmerisch u. zart« vorgesehen, vgl. ebd.

Die Situation ist damit Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 vergleichbar, wo – wie bereits erwähnt – das Thema der Florestan-Arie aus der langsamen Einleitung in der Reprise als Seitenthemen-Ersatz fungiert, mithin die Sonatenform enorm dynamisiert wird, ohne sich deswegen gänzlich aufzulösen.

In *Tod und Verklärung* op. 24, der 1888/89 entstandenen dritten Tondichtung von Strauss, ist das Sujet ein Per-aspera-ad-astra-Prozess.²⁸ Auch dafür eignet sich die Reprisesform eines Sonatensatzes eher schlecht. Gleichwohl griff Strauss hier erneut zu dieser Form, nun erweitert um eine umfangreiche langsame Einleitung. Bis zur Reprise des Hauptthemas in Takt 378 (15 Takte nach W) funktioniert die Form in Relation zur poetischen Idee auch noch ganz gut – mit einem energischen Hauptsatz in c-Moll, Takt 96 (bei F), einem in jeder Hinsicht kontrastierenden, lyrischen Seitensatz in G-Dur, Takt 186 (18 Takte nach L, bestritten mit dem sogenannten Kindheitsmotiv), und einem Durchführungsteil –, doch wird die Form danach verlassen beziehungsweise durchkreuzt von einem anderen Prinzip: dem des allmählichen Durchbrechens eines neuen, sonatentechnisch eigentlich überflüssigen Themas.

Diese weitgespannte, gravitatisch einherschreitende und mit dem Wechsel zwischen Tonika und Doppeldominante apart harmonisierte Melodie – laut Strauss' Notizen markiert sie die Erscheinung oder den Ausdruck des »Ideals« des im Sterben liegenden und sich an sein Leben zurückerinnernden Künstlers²⁹ – hatte sich in der Einleitung und der Exposition aus kleinsten motivischen Partikeln sukzessive immer mehr erweitert, trat in der Durchführung schon fast komplett in Erscheinung und ist nun in der Reprise in der Lage, das originale Seitenthema, das für glückliche Jugenderinnerungen steht, zu verdrängen sowie die Grundtonart c-Moll durch die Lichttonart C-Dur zu ersetzen (Abb. 6).³⁰

28 Zur Programmatik und deren musikalischer Umsetzung siehe Werbeck, *Tondichtungen*, S. 118–125. Das der Partitur vorangestellte Gedicht von Alexander Ritter entstand erst nach der Komposition und hat Strauss jedenfalls nicht zur Komposition inspiriert.

29 Vgl. die Informationen zur Idee des Werks, die Strauss Friedrich von Hausegger gab, und Einträge in den Skizzen, abgedruckt bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 119–121 und 538.

30 Youmans, »Tondichtungen«, S. 391, hält die Takte 410 ff. für eine »Reprise des Seitensatzthemas [...], formgerecht in der Tonika«, was nicht überzeugt: Der Abschnitt wird beherrscht vom Prozess des allmählichen Durchdringens des »Ideal«- oder Verklärungsthemas, gegenüber dem der wiederholte Beginn des Kindheitsmotivs alias Seitenthemas nur als untergeordneter Kontrapunkt erscheint.

The image displays a page of a musical score for Richard Strauss's 'Tod und Verklärung', specifically measures 428. The score is written for a large orchestra, with multiple staves for woodwinds, brass, and strings. The tempo is marked 'tranquillo' at the top. The music features complex harmonic structures and dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *espr.* (espressivo). The score is divided into two systems, with the second system starting with a 'div.' (divisi) marking for the strings. The overall mood is serene and contemplative, as indicated by the 'tranquillo' tempo marking.

Abb. 6: R. Strauss, Tod und Verklärung, Thema des »Ideals« in der Coda, T. 428
 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York)

Doch damit nicht genug: Strauss macht dieses an sich überflüssige Thema in der überdimensionierten langsamen Coda zum Schwerpunkt und Zielpunkt der ganzen Form – programmatisch gesprochen: zum Ausdruck der auf irrationale Weise sich ereignenden Verklärung des Verstorbenen. Als er das Formprinzip des Werks später lapidar zusammenfasste, bezeichnete Strauss das erstmals in der Durchführung durchbrechende »Ideal«-Thema sogar als das eigentliche Hauptthema: »Tod und Verklärung bringt das Hauptthema erst als Culminationspunkt in der Mitte.«³¹ Gegenüber *Macbeth* und *Don Juan* geht Strauss damit in seiner poetischen Transformation des Sonatenprinzips noch einen Schritt weiter: Der Ersatz für das in der Reprise wegfallende Seitenthema wird am Schluss des Werks zur (auch rückwirkend) alles beherrschenden Hauptsache.³² Poetisches Programm und innermusikalische Logik gehen dabei Hand in Hand: Von der Sonatensatzlogik her gesehen wirkt dieser Umwertungsprozess ebenso irrational, wie das religiöse Phänomen der »Verklärung« – also des Erstrahlens einer Gestalt in einem überirdischen, gleißenden Licht – nicht von dieser Welt ist.

Mit *Till Eulenspiegels lustige Streiche* op. 28 nahm Strauss fünf Jahre später, als Konsequenz des Scheiterns mit seiner ersten Oper *Guntram* (1894), die Komposition von Tondichtungen 1894/95 wieder auf, verabschiedete sich nun aber gleichsam offiziell von der Sonatenform. Laut der Titelseite der gedruckten Partitur (Aibl 1895) ist diese Tondichtung *Nach alter Schelmenweise – in Rondeauforn – für großes Orchester gesetzt*. Die Wahl der Rondo-Form leuchtet bei diesem Sujet spontan ein. Generationen von Kommentatoren haben sich freilich vergeblich bemüht, in der Musik tatsächlich auch deutliche Merkmale dieser Form zu entdecken, wozu ja die mehrmalige Wiederkehr des Refrains in der Grundtonart gehören müsste, ohne die ein Rondo nicht funktioniert.³³ Bereits Otto Klauwell hat 1910 eine Deutung als Rondo im wörtlichen Sinne zurückgewiesen,³⁴ auch Versuche, die Form als Sonatenrondo zu fassen, überzeugen nicht, weil die aneinandergereihten Episoden nicht mit einem förmlichen Re-

31 Richard Strauss, *Blaues Tagebuch V*, zitiert in: *Richard-Strauss-Ausstellung zum 100. Geburtstag* [Katalog], bearb. von Franz Grasberger und Franz Hadamowsky, Wien 1964, S. 127.

32 Hansen, *Richard Strauss*, S. 95, assoziiert am Beginn der Coda das *Rheingold*-Vorspiel und bemerkt zu Recht, dass hier der Eindruck entstehe, »dass das Stück noch einmal beginnt oder, noch zugespitzter: dass es mit diesem ›Urgeräusch‹ überhaupt erst beginnt«.

33 Vgl. den Forschungsüberblick und die Argumentationen von Werbeck, *Tondichtungen*, S. 405–411.

34 Otto Klauwell, *Geschichte der Programm Musik, von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1910. Klauwell sieht hier eine »kaleidoskopische Aneinanderreihung einzelner Szenen, die durch das Band zweier Eulenspiegel-Motive zum Ganzen zusammengefaßt werden« (S. 241).

frain alternieren,³⁵ und letztlich spricht viel dafür, die Angabe »Rondeauform« durch den Komponisten als eine bewusste Irreführung zu verstehen.

Freilich gehört die Formangabe gerade dann, wenn sie ironisch gemeint ist, doch zum künstlerischen Werk selbst und darf nicht einfach als irrelevant beiseite gewischt werden: Bereits bevor die Musik begonnen hat, so könnte man sagen, gibt der Titelheld den Interpreten wie auch dem Konzertpublikum eine Nuss zu knacken, an der man sich beim Analysieren und Zuhören die Zähne ausbeißen kann – ein Vorgriff auf das, was später in der a-Moll-Episode des Werks (ab T. 293, Ziff. 20) geschieht, wo Till Eulenspiegel bei den philiströsen Prager Professoren laut Strauss »durch seine monströsen Thesen eine förmliche babylonische Sprachenverwirrung (das sog. Fugato) anrichtet u. sich, nachdem er sich weidlich darüber verlustirt hat, höchst ›leichtfertig‹ entfernt. (Asdur 2/4).«³⁶ Die Titelseite liefert also bereits die erste, auf das Werk insgesamt bezogene Eulenspiegelei, eine an musikalische Experten adressierte »monströse These« als Höraufgabe – noch bevor der erste Ton erklingen ist. In die gleiche Richtung zielte Strauss mit seiner Weigerung, programmatische Hinweise zu veröffentlichen: »Wollen wir diesmal die Leuten selber die Nüsse aufknacken lassen, die der Schalk ihnen verabreicht«, schrieb er dem Dirigenten der Uraufführung, Franz Wüllner.³⁷

Die leitende Formidee scheint auch hier letztlich doch wieder die Sonatensatzform, und eben nicht die Rondoform, zu sein, allerdings in wiederum stark modifizierter Gestalt und durchaus anders auch als etwa in der Analyse von Hans-Jörg Nieden.³⁸ Die Titelfigur wird, ähnlich wie schon in *Don Juan*, durch mehrere Themen charakterisiert und nicht nur durch ein Hauptthema (Abb. 7, obere beiden Systeme). Das Seitenthema der Exposition steht dann allerdings nicht in der Dominante der Grundtonart F-Dur, sondern ganz irregulär in der Subdominanttonart B-Dur (drittes System in Abb. 7). Es handelt sich hier um die Stelle, die oft als zweite Rondo-Episode

35 So etwa Kennedy, der hier trotz kaum erkennbarer Wiederkehr eines Refrains und unbesorgt um die tonale Anlage ein »sonata rondo (A-B-A-C-A-B-A)« erkennen will (*Strauss Tone Poems*, S. 26), ähnlich Alfred Beaujean, der von einem »überschaubaren Ablauf« in »achtgliedrige[r] Rondoform – A B A C A D A E« redet (in: *Lexikon Orchestermusik Romantik*, Band 3: S–Z, hrsg. von Wulf Konold, Mainz 1989, S. 901). Werbeck sieht Merkmale verschiedener Formkategorien nebeneinander gestellt – Rondo, Sonate und Symphoniezyklus –, freilich seien diese so frei behandelt, dass keine traditionelle Form erkennbar werde (*Tondichtungen*, S. 409 f.).

36 So Strauss in seinem Brief an Franz Wüllner vom 23. Oktober 1895, in: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 312.

37 Ebd.

38 Hans-Jörg Nieden, *Richard Strauss. Till Eulenspiegels lustige Streiche. Sinfonische Dichtung op. 28* (= Meisterwerke der Musik 57), München 1991, S. 56–60. Nieden geht von einer Exposition nur aus einem Hauptsatz sowie zwei durchführungsartigen Abschnitten aus und lässt bereits in Takt 111, noch vor der ersten Episode, die Durchführung beginnen, die in seiner Deutung aus den ersten vier Episoden besteht. Die tonale Anlage spielt in seinem komplizierten Schema kaum eine Rolle.

interpretiert wird: Till verkleidet sich, wie Strauss hierzu bemerkt hat, als Pastor und spottet, »von Salbung und Moral« triefend, über die Religion.³⁹ Dass dabei vom Komponisten das Sakrileg begangen wird, den Seitensatz auf der dafür denkbar ungeeigneten, weil spannungsarmen Subdominante zu platzieren, hat hier seine eigene Plausibilität – schließlich geht es in programmatischer Hinsicht um Falschheit und Heuchelei.⁴⁰



Abb. 7: R. Strauss, Till Eulenspiegels lustige Streiche: Themenübersicht

Weil es für einen einmaligen Streich steht, kann dieses Pastorenthema freilich in der Reprise naturgemäß nicht markant wiederkehren – die Situation entspricht ganz derjenigen in *Macbeth* und *Don Juan*. Der Seitensatz wird aber auch hier vom Komponisten nicht einfach weggelassen, wie in der Fachliteratur meist zu lesen ist – wenn

39 Vgl. die bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 540 f., abgedruckte Konkordanz der programmatischen Bemerkungen des Komponisten in der Partitur des RSA Garmisch und in Wilhelm Maukes sich auf Strauss' Angaben stützendem *Meisterführer*.

40 Youmans sieht an dieser Stelle ebenfalls eine Anspielung auf den traditionellen Seitensatz, freilich nur als Geste und wegen der falschen Tonart – die er nicht semantisch interpretiert – ohne die übliche formprägende Funktion. Auch gibt es bei ihm keine tonikale Seitensatzreprise. Gegenüber dem Rondo betont Youmans die viel stärkere Bedeutung der Scherzo-Idee und sieht eine noch größere Nähe zur Idee der Variation (»Tondichtungen«, S. 398 f.).

denn überhaupt mit Sonatenterminologie argumentiert wird –,⁴¹ vielmehr wird er von Strauss neu konstruiert. Als Ersatz dient nun allerdings nicht, wie das bei *Don Juan* oder *Tod und Verklärung* der Fall war, ein anderes, sonatentechnisch überflüssiges Thema, sondern – viel ökonomischer – eine Lösung aus bereits in Haupt- und Seitensatz exponiertem Material: In der ganz orthodoxen Repräsentationart F-Dur erklingt ab Takt 485 (Ziff. 31) ein hymnisches, kantables und durchaus neu wirkendes Thema (Abb. 7, unteres System), das rhythmisch auf das Pastorenthema verweist, melodisch aber durch Augmentation aus dem Hornthema Till Eulenspiegels von Takt 6 gebildet ist. Zudem wird es beständig vom Klarinettenmotiv Tills (Abb. 7, zweites System rechts) umrankt, sodass dieses hymnische Thema in der Reprise zwar überwiegend wie ein neues, unverbrauchtes Thema erscheint, zugleich aber substantiell eine Verwandlung und Verdichtung der motivisch komplexen Hauptthematik darstellt.⁴² Erneut ist das strukturelle Reprisesproblem, das die Programmatik gegenüber dem herkömmlichen Sonatenprinzip aufwirft, elegant gelöst – und wiederum auf originelle, poetische Art und Weise. Die Sonatenform wird auch hier also vom Komponisten nicht einfach über Bord geworfen, sondern als Herausforderung in der Beethoven-Nachfolge durchaus ernst genommen, um zu einer ganz neuen, sogar rein musikalisch plausiblen und tragfähigen Formlösung zu gelangen.

Also sprach Zarathustra op. 30 wurde lange Zeit als ein Werk verstanden, das schon wegen seiner sehr viel größeren Dimensionen jegliche Orientierung an der Sonatensatzform wie auch anderen traditionellen Formen aufgibt. Walter Werbeck freilich hat plausibel gemacht, dass eine Anlehnung an Sonatensatzprinzipien auch hier erkennbar ist, wenn man die Lizenz einer Vertauschung von Haupt- und Seitensatz akzeptiert: Nach einer Introduction in C-Dur/c-Moll erscheint als Expositionsbeginn zuerst ein kantabler Seitensatz in As-Dur (»Von den Hinterweltlern«), dann erst mit dem Abschnitt »Von den Freuden- und Leidenschaften« ein Hauptsatz in c-Moll,

41 Die kurze Wiederkehr des Pastorenthemas (quasi als Urteilsbegründung) unmittelbar vor der Gerichtsszene, beim Übergang zur Coda (T. 567, zehn Takte nach Ziff. 37) reicht gewiss nicht aus, um hier von einer verspäteten Seitensatzreprise zu reden (wie dies Youmans, »Tondichtungen«, S. 399, tut), insbesondere auch weil diese kurze Reminiszenz nicht in der Grundtonart, sondern in D-Dur (und darin sogar noch dominantisch) erklingt.

42 Werbecks Vorschlag, die Form von der Idee einer Abfolge von Steigerungen her zu begründen, geht bereits einen Schritt in diese Richtung, wenn es dort heißt, der »finalartige Till-Hymnus« fungiere »als ›neue‹ Reprise (im Gegensatz zur ›alten‹ Reprise in T. 429)« (*Tondichtungen*, S. 411).

während dem »Grablied« Epilogfunktion zukommt.⁴³ Dass der vorgezogene Seitensatz – wenn man ihn denn als solchen verstehen will – gegenüber der regulären Tonart Es-Dur um eine Quinte nach unten verrutscht ist, ins subdominantische As-Dur, erinnert an das, wie gerade erwähnt, subdominantisch statt dominantisch auftretende Pastorenthema in *Till Eulenspiegel* und ergibt in *Also sprach Zarathustra* in analoger Weise Sinn: Schließlich handelt es sich bei den »Hinterweltlern« ebenfalls um Menschen, die (laut Nietzsche) einem falschen Glauben anhängen (in den Skizzen ist die Motivik noch mit »Anbeten«, im Particell mit »Andacht« charakterisiert⁴⁴). Vermutlich ist die Tonart As-Dur hier sogar als Anspielung auf das fromme As-Dur des von Nietzsche so hart kritisierten *Parsifal* von Richard Wagner zu verstehen.

Die parodistisch-pedantische Zirkelfuge »Von der Wissenschaft«, die sich im Abschnitt »Der Genesende« fortsetzt, bietet sich in *Also sprach Zarathustra* als Durchführung par excellence an, und das »Tanzlied« markiert in Takt 409 (sechs Takte nach Ziff. 25) den Beginn einer dann freilich extrem freien, scherzhaft wie auch durchführungsartig wirkenden Reprise verschiedener Themen, vorwiegend in C-Dur, die über das Intermezzo des »Nachtwandlerlied[s]« in eine ruhige, den Bogen zurück zur Introduction schlagende Coda mündet. Unterwandert wird die Form allerdings nicht nur dadurch, dass es kaum noch zu einer echten Reprise kommt, sondern fast mehr noch durch das Misslingen einer dauerhaften Restitution der Grundtonart nach der Durchführung. Dadurch, dass die schon in der Exposition mit C-Dur/c-Moll rivalisierende »Nebentonika« h-Moll/H-Dur in der Coda die C-Tonalität weitgehend zu verdrängen vermag – die Basstöne C der Schlusstakte verweigern eine Lösung des werkübergreifenden Konflikts zwischen C und H zugunsten des an sich erreichten H-Dur, stellen aber keineswegs die Anfangstonart wieder her –, inszeniert *Also sprach Zarathustra* mit geradezu demonstrativer Geste das Scheitern der Sonatenform als tonales Prinzip. Das ist neu auch in der Reihe von Strauss' Tondichtungen – selbst *Macbeth* war ja, so sehr die thematische Reprise auch scheiterte, zumindest noch tonal geschlossen.

Selbstredend manifestieren sich im durchgängigen Konflikt zwischen C und H –

43 Werbeck, *Tondichtungen*, S. 413–425; in den Grundzügen ähnlich argumentiert Youmans, »Tondichtungen«, S. 405–407, wobei er den Akzent mehr auf eine Unterwanderung, Verstümmelung oder Dekonstruktion der Sonatenform legt. Anette Unger dagegen hält Sonatenkategorien bei diesem Werk für irrelevant (*Welt, Leben und Kunst als Themen der »Zarathustra-Kompositionen« von Richard Strauss und Gustav Mahler*, Frankfurt am Main u. a. 1992, S. 234–237), ebenso wie etwa Julia Liebscher (*Richard Strauss. »Also sprach Zarathustra«. Tondichtung* [frei nach Friedr. Nietzsche] für großes Orchester op. 30 [= Meisterwerke der Musik 62], München 1994, S. 27–31), und auch Hansen, der – jenseits von Sonatenkategorien – eine zweiteilige Form aus einer die Fuge noch einbeziehenden »Exposition« bis zur Generalpause in Takt 337 (17 Takte nach Ziff. 17) und einer »Durchführung« samt Coda diagnostiziert (*Richard Strauss*, S. 124 und 134–137).

44 Vgl. die Übersicht bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 144.

dem der Komponist selbst große konstruktive Bedeutung zumaß⁴⁵ – sowie im finalen Scheitern einer tonalen Lösung die im Programm der Tondichtung ausgetragenen existentiellen Antagonismen – Natur vs. menschlicher Geist, Kontemplation vs. Leidenschaft, Glauben vs. Zweifeln – wie auch das Scheitern des »nach der Lösung des Weltproblems und des Daseinsrätsels forschenden Menschen«. ⁴⁶ Da nun Werbeck gezeigt hat, dass explizit Nietzsche'sche Begriffe erst in einem auffallend späten Stadium der Werkgenese – nämlich überwiegend erst im Partiturautograf – erscheinen, während davor eher allgemeine Begriffe wie »Schauen«, »Anbeten« und »Sehnsucht« eine Programmatik andeuten, ⁴⁷ muss allerdings offenbleiben, ob bei der Werkgenese das offizielle poetische Programm, also Nietzsches *Zarathustra*, gemäß Strauss' oben zitierter Forderung von 1888 die neue musikalische Formidee nach sich gezogen hat oder ob nicht umgekehrt die rein musikalische Formidee einer letztlich tonal scheiternden (freien) Sonatenform den konzeptionellen Ausgangspunkt bildete und sich dann erst sukzessive das dazu passende Programm gefunden hat – anfangs in unspezifischer Begrifflichkeit, schließlich mit konkretem Bezug zu Nietzsche. Beides wäre denkbar und auch gleichermaßen plausibel.

Anders als bei *Till Eulenspiegel* kann man bei der 1896/97 komponierten Tondichtung *Don Quixote* op. 35 der Formangabe des Komponisten durchaus trauen. Es handelt sich im Wesentlichen wohl schon um *Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters* (so der Erstdruck von Aibl 1898), überblendet mit Elementen des Solo- oder Doppelkonzerts, auch wenn Strauss Jahrzehnte später notierte, er ha-

45 Vgl. Strauss' Bemerkung gegenüber Anton Berger, es handle sich in seinem *Zarathustra* einfach darum, »zu zeigen, daß h-Moll und C-Dur nicht zusammenzubringen sind, das ganze Stück zeigt alle möglichen Versuche – aber es geht nicht. Das ist alles!« (»Richard Strauss in den Tagebuchaufzeichnungen von Anton Berger«, hrsg. von Anton Lohberger, in: *RSB* 11 [1978], S. 6–10, hier S. 8 [Tagebucheintrag vom 24. Mai 1927]), sowie eine von Johannes Franze in einem Zeitungsartikel vom 26. Oktober 1920 aus Buenos Aires überlieferte Bemerkung des Komponisten, in der dieser gesagt habe, »[s]eine Musik sei auch rein »musikalisch« genießbar. So sei der *Zarathustra* [...] eigentlich nur der Kampf zwischen C-Dur und h-Moll, also der beiden Tonarten, die engstens nebeneinanderliegen[,] in Wirklichkeit jedoch die größten Gegensätze sind« (zit. nach Günter Brosche, »Richard Strauss in Buenos Aires. Mit Artikeln und Kritiken von Johannes Franze«, in: *RSB*, N. F. 13 [1985], S. 52–81, hier S. 59 f.). Beide Äußerungen sind zitiert bereits bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 61; dort auch eine weitere, ganz ähnliche Bemerkung von Strauss aus dem Jahr 1921.

46 Zitat aus Arthur Hahns vom Komponisten autorisierter Erläuterung zum Werk (*Richard Strauss, Also sprach Zarathustra, Tondichtung frei nach Fr. Nietzsche*. [Op. 30.] [= Der Musikführer 129], Frankfurt am Main o. J. [1896], S. 5.

47 Vgl. Werbeck, *Tondichtungen*, S. 132–147.

be in diesem Werk die Variationenform »ad absurdum geführt und tragikomisch persifliert«.48 Der in Klammern gesetzte italienische Titel konkretisiert die Anlage sogar noch: *INTRODUZIONE, TEMA CON VARIAZIONI E FINALE*. Streiten lässt sich höchstens darüber, an welcher Stelle das Hauptthema eingeführt wird und wie viele Themen eigentlich vorliegen und variiert werden – was in der Forschung sehr disparat dargestellt wird.49

Mit der Wahl der (auch tonartlich ja ausgesprochen stabilen) Variationenform entfiel schon von vornherein der Zwang zu einer thematischen oder auch nur tonalen Reprise gegen Ende. Gleichwohl war auch hier Strauss offenkundig bemüht, die Form jenseits der Variationenfolge noch durch reprisenhafte Momente abzurunden, mit dem Effekt, dass zumindest in Ansätzen eine Rahmenform entsteht. Das ruhige *Finale*, das den Tod Don Quixotes thematisiert, beginnt mit einer großen, schwelgerischen Kantilene des Solocellos, die das extrem zerklüftete und komplexe erste Thema Don Quixotes – das so gar nicht üblichen Variationenthemen entspricht – derart vereinfacht und kantabilisiert, dass man den Eindruck gewinnt, erst hier sei das eigentliche Thema der Variationen gefunden, mit dem das Werk eigentlich hätte beginnen können. Man könnte deshalb fast von der Wiederkehr eines zu Beginn verschwiegenen Themas reden (oder auch vom finalen Finden einer Themengestalt, die weit eher dem entspricht, was man als Variationenthema zu Beginn erwartet hätte). Meinte Strauss dies, als er schrieb, er habe hier die Variationenform »tragikomisch persifliert«? Danach, bei Ziffer 79, kehrt die Musik, etwas verlangsamt, dann tatsächlich zu den Anfangstakten der *Introduction* zurück. Die Repräsentendenz kündigt sich dabei schon im zweiten Teil der zehnten Variation (»auf dem Heimweg«) an, wie bereits Werbeck zugespitzt formuliert hat mit der Bemerkung: »In Heimkehr und Finale [...] läuft die Introduction rückwärts noch einmal ab.«50

Dass Strauss die prinzipiell als Reihungsform funktionierende Variationenfolge

48 BE, S. 167. Auch in einem Brief an Willi Schuh vom 30. Juli 1946 redet Strauss bei *Don Quixote* von der »ad absurdum geführte[n] Variationenform« (Richard Strauss. *Briefwechsel mit Willi Schuh*, Zürich 1969, S. 99). Am stärksten zweifelt Youmans, »Tondichtungen«, S. 414, daran, dass hier tatsächlich Variationen vorliegen. Giselher Schubert leugnet sogar die Existenz überhaupt eines Variationenthemas, das dann variiert würde (»Notizen zu einer Geschichte der Orchestervariation seit dem 19. Jahrhundert«, in: *Festschrift für Susanne Popp*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt und Jürgen Schaarwächter (= *Reger-Studien* 7), Stuttgart 2004, S. 355–370, hier S. 361).

49 In der einschlägigen Literatur kursieren über die Zahl der involvierten Themen die verschiedensten Ansichten, die von einem (oder gar keinem, siehe Schubert in Anm. 48) bis zu sieben Themen reichen (Letzteres bei Kennedy, *Strauss Tone Poems*, S. 37f.). Strittig ist auch, ob die wesentlichen Themen bereits in der Introduction oder erst ab dem Einsatz des Solocellos in Takt 123 (vier Takte vor Ziff. 13) exponiert werden. Schön herausgearbeitet hat diesen verwirrenden Forschungsbefund jüngst Tobias Bauer in seiner 2014 an der LMU München eingereichten Magisterarbeit »Don Quixote« von Richard Strauss. *Studien zur Realisation der Variationenform und zur Gliederung der Großform*.

50 Werbeck, *Tondichtungen*, S. 381.

hier mit einem solchen Rahmen umgibt, der die Gesamtform markant abrundet und ihr sogar ein Moment von Symmetrie verleiht, lässt sich wieder unmittelbar als Funktion und Ausdruck der Programmatik verstehen: So wie Don Quixotes Verstand kurz vor seinem Tod »wieder ›hell u. klar u. frei von den Schatten der Unvernunft‹«⁵¹ wird, kehrt auch die Musik nach den verschiedenen Abenteuern / Variationen zurück zum Anfangszustand vor dem ›Lesezugato‹, das das Irrewerden des Helden durch die Lektüre von Ritterromanen vorführt.⁵² Anders als in allen früheren Tondichtungen ist es hier also keineswegs die musikalische Form, die nach einer Reprise verlangt, sondern eher die poetische Idee. Der Effekt ist aber der gleiche wie in allen Tondichtungen davor: Die traditionelle musikalische Form wird in ungewöhnlicher Weise modifiziert und neu interpretiert.

Die Tondichtung *Ein Heldenleben* op. 40 entstand nicht nur phasenweise parallel zu *Don Quixote*, sondern wurde von Strauss bekanntlich auch als komplementäres Schwesterwerk zu diesem konzipiert, als die andere Seite eines janusköpfigen, autobiografisch gefärbten Doppelporträts.⁵³ Hatte sich Strauss mit *Don Quixote* zum ersten Mal ganz von einer Orientierung an Sonatenprinzipien gelöst, so nahm er im *Heldenleben* nicht nur wieder die Sonatenform in den Blick, sondern wählte sogar erstmals überhaupt in der Serie seiner Tondichtungen ein Sujet, das geradezu klischeehaft nach der Sonatenform drängt. Die Darstellung eines Helden und seiner Gefährtin, gefolgt von kämpferischen Auseinandersetzungen und deren Überwindung, ließ sich, wie im 19. Jahrhundert unzählige Konzertouvertüren seit Beethoven gezeigt hatten, musikalisch ja ideal durch den sonatentypischen Antagonismus zwischen einem ›männlichen‹ Haupt- und einem ›weiblichen‹ Seitensatz, durch eine konflikthafte Durchführung und eine die Gegensätze überwindende Reprise umsetzen. Dennoch ist es keineswegs so, dass im *Heldenleben* die Sonatenform problemlos ›funktionieren‹ würde – ganz im Gegenteil. Und erneut ist es die Reprise, insbesondere die Seitensatzreprise, die der Form zum Problem wird.

Die Exposition beginnt noch ganz nach dem klassischen Modell der Sujet-Ouvertüre: Der Hauptsatz steht mit seinem kraftvoll ausgreifenden, freilich überlangen und überkomplexen Hauptthema in der *Eroica*-Tonart Es-Dur für den Helden, der Seitensatz

51 Eintragung in Strauss' autografer Partitur im RSA Garmisch; vgl. die Synopse der programmatischen Angaben zu *Don Quixote* bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 543 f., hier S. 544.

52 Vgl. dazu den Beitrag von Bernd Edelman in diesem Band, S. 191–257.

53 Vgl. die Belege bei Schuh, S. 475, und Werbeck, *Tondichtungen*, S. 158 f.

charakterisiert »Des Helden Gefährtin«⁵⁴ wenn auch nicht einfach mit einem lyrischen Thema, sondern einem komplizierten Prozess der Auseinandersetzung und Annäherung zwischen kontrastierenden Motiven und einer mühsamen Einigung auf eine Art Kompromisstönart in der Mitte zwischen Grundtonart und Dominante. Dieses mediantische Ges-Dur beherrscht dann als Seitensatztonart ab Ziffer 32 den ruhigen, gesanglichen Abschnitt, der sich unschwer als Liebesszene verstehen lässt. Eingeschoben ist obendrein noch, an der Stelle der Überleitung, die betont hässlich komponierte »Widersacher«-Episode, die dann für die Durchführung das nötige Konfliktpotenzial bereithält (was dringend nötig ist, weil der Antagonismus zwischen Haupt- und Seitenthematik bereits in der Exposition ausgetragen worden ist und sich in der Liebeszene aufgelöst hat). So wie nun die Durchführung (»Des Helden Walstatt«) geradezu klischeehaft zu einer Schlacht des Helden gegen seine Widersacher übersteigert wird, erscheint auch der Eintritt der Reprise übersteigert und obendrein verdoppelt: Der den Moment des Sieges markierenden Wiederaufnahme der Grundtonart Es-Dur mit dem Siegesmotiv im *fff* (drei Takte nach Ziff. 75) folgt 15 Takte später (Ziff. 77) mit noch größerem Aplomb, emphatisch ankadenziert und in machtvoll auftrumpfendem Tutti, die Rekapitulation des Hauptthemas in der Grundtonart.

Wer diesem verdoppelten und allzu forcierten Reprisenversprechen nicht trauen mag, kann sich im Folgenden in seiner Skepsis bestätigt sehen, denn die Musik findet tatsächlich nirgends zu einer regulären Seitensatzreprise, weshalb sich durchaus behaupten ließe, dass sich nach der (ja auch schon sehr bald abgebrochenen) Hauptsatzreprise die Sonatenform auflöst. Programmatisch erklären lässt sich dieser Verzicht auf eine reguläre Seitensatzreprise unschwer damit, dass in dieser Tondichtung eben nicht die Beziehung zwischen dem Helden und seiner Gefährtin der entscheidende Punkt ist, sondern der Kampf gegen Widersacher und die Selbstbehauptung des Helden als Künstler. Ebenso gut aber ließe sich die übertriebene Reprisenankündigung auch dahingehend interpretieren, dass das, was nach der Rekapitulation des Hauptthemas folgt, alles noch unter dem Aspekt der Reprisenfunktion verstanden werden soll, so schwer das teilweise auch fällt. Einiges spricht nämlich dafür, dass hier der Reprisengedanke in Teilaspekte zerlegt und in verschiedene Stationen aufgefächert wird. So ist die thematische Reprise des Seitensatzkomplexes unterschwellig vorverlagert auf die kurze Hauptsatzreprise, in Gestalt von Zitaten des Gefährtinnen-themas und des Liebesmotivs jeweils in der Funktion von Kontrapunkten zum Siegesmotiv und Hauptthema: Takt 618 (fünf Takte nach Ziff. 75), Takt 639 (Ziff. 78) und

54 Diese wie auch die anderen zitierten Bezeichnungen beziehen sich auf die Zwischentitel in Wilhelm Klattes vermutlich unter der Anleitung des Komponisten verfasster Erläuterung (*Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen*, hrsg. von Herwarth Walden, Berlin [1908], S. 150–162). Eine differenzierte und umfassende Darstellung der Entwicklung des Programms und der programmatischen Hinweise auch in den Skizzen bietet Werbeck, *Tondichtungen*, S. 159–172.

Takt 653 (Ziff. 79). An die damit frei werdende formale Stelle des Seitensatzes tritt im Anschluss an die Hauptsatzreprise der bei Ziffer 80 beginnende Teil, der »Des Helden Friedenswerke« präsentiert: der berühmte Zitate-Reigen aus zahlreichen, vielfach kontrapunktisch miteinander verflochtenen Themen früherer Werke von Strauss (*Macbeth*, *Don Juan*, *Tod und Verklärung*, *Guntram*, *Till Eulenspiegel*, *Zarathustra* und *Don Quixote*). Die Grundtonart Es-Dur wird dabei durchaus gemieden, sodass keineswegs eine tonale Reprise vorliegt. Dafür ist der Gedanke der Themenreprise übersteigert zur Idee einer weit über die Exposition hinausschießenden Wiederkehr zentraler Themen und Motive aus dem früheren Schaffen des Komponisten Strauss, der dem imaginären Helden zu diesem Zweck auch seine Identität leihen muss.

Nach diesem Abschnitt fehlt dem Werk freilich immer noch eine Seitensatzreprise in der Grundtonart. Den Ersatz hierfür liefert die langsame Coda (»Des Helden Weltflucht und Vollendung«) nach. In stabilem Es-Dur erklingt zunächst ab Takt 854 (vier Takte vor Ziff. 102) eine sehr ausdrucksstarke Melodie in pastoralem Siciliano-Rhythmus, die im Prinzip neu ist, aber doch als Entfaltung eines zweitaktigen Motivs gelten kann, das bereits im Seitensatz bei Ziffer 29 *espressivo* angeklungen war und die dann auch in unwirscher Diminution bei Ziffer 85 und 94 zu den Widersacher-Episoden übergeleitet hatte (die Stelle ist wiedergegeben in Abb. 3 des Beitrags von Stefan Keym im vorliegenden Band, S. 182). Ebenfalls in der Grundtonart wird anschließend die nach der Hauptsatzreprise eingeführte H-Dur-Kantilene von Ziffer 80 wiederholt, nun im Horn und gleichsam kommentiert von der Solo-Violine alias »Gefährtin«, die anschließend noch eine ausdrucksvolle Melodie vom Ende der Exposition (nach Ziff. 39) ebenfalls in Es-Dur rekapituliert.

Damit erscheint die vordergründig fehlende Seitensatzreprise insgesamt verteilt auf drei Stationen: erstens andeutungsweise vorverlagert in die kurze, mit Seitensatzmotivik angereicherte Hauptsatzreprise, zweitens ersetzt durch die (nicht tonikale) »Meta-Reprise« der »Friedenswerke« mit ihrer Rekapitulation bekannter Themen aus früheren Strauss-Werken und drittens – als nunmehr tonale Reprise – verschoben in die ausgedehnte langsame Coda mit ihrem Reigen von hochexpressiven, lyrischen Kantilenen in Es-Dur, teils mit, teils ohne Bezug zum Seitensatz der Exposition.

Obwohl eine Seitensatzreprise im herkömmlichen Sinne wohl aus programmatischen Gründen wegfällt, weitet sich durch diese Ersatzmaßnahmen die Form – die ja schon in Exposition und Durchführung bis an die Grenzen gedehnt worden war – sogar noch beträchtlich aus, hin zu äußeren Dimensionen, die mit einer orthodoxen Sonatenhauptsatzform sicherlich nicht mehr zu erreichen gewesen wären. Die Frage, ob das Werk insgesamt dann noch als Sonatenform fassbar ist oder ob es diese (wie oft zu lesen ist) nach der Hauptthemenreprise aufgibt,⁵⁵ ist denn auch eher sekundär.

55 Vgl. dazu den Literaturüberblick und die fruchtbaren Überlegungen bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 444–453. Hansen, *Richard Strauss*, S. 168–188, verwendet nach der Hauptthemenreprise

Wahrgenommen werden sollte aber auf jeden Fall, dass die Sonatenform für Strauss' *Heldenleben* nicht nur den Ausgangspunkt darstellt, sondern bis zum Schluss den imaginären Bezugspunkt. Selbst dort, wo – wie bei der vermiedenen Seitensatzreprise – herkömmliche Formkategorien nicht mehr greifen, zeigt die Musik doch einen spürbaren, geradezu analytischen Umgang mit dem alten Formkonzept dadurch, dass sie die einzelnen Merkmale einer Seitensatzreprise – thematische Wiederkehr, Wiederkehr der Grundtonart, lyrischer Charakter – voneinander löst und separat an verschiedenen Stellen abhandelt. So fehlt in der Summe am Ende dann doch nichts – eher im Gegenteil: Das Reprisesprinzip erscheint sogar übersteigert zur werkübergreifenden, autobiografisch das Schaffen des Komponisten resümierenden »Meta-Reprise«.



Die schon in *Ein Heldenleben* spürbaren Ansätze, die überdimensionierte einsätzliche Form mit Merkmalen eines mehrsätzigen Zyklus zu überblenden, werden in der noch umfangreicheren *Symphonia domestica* op. 53 so verstärkt und durch die Binnenüberschriften *Scherzo*, *Adagio* und *Finale* auch explizit gemacht, dass sich die Großform relativ problemlos als sogenannte »double function form« fassen lässt, also als Verschränkung von Sonatenhauptsatzform und viersätzlichem Symphonie-Zyklus in einer komplexen Einsätzlichkeit, in der die abschließende Doppelfuge gleichermaßen als Finale wie auch als latente Reprise der Sonatensatzform fungiert.⁵⁶ Völlig anders dagegen und gänzlich unkonventionell ist die formale Anlage im letzten Werk in der Reihe der Strauss'schen Tondichtungen, dem im Zeitraum von 1899 bis 1915 entstandenen Opus 64, das nach einer höchst komplizierten Genese – geplant war zunächst eine zweiteilige *Künstlertragödie*, dann ein viersätzliches Werk *Die Alpen*, ab 1911 ein wohl zweisätzliches Werk namens *Der Antichrist, eine Alpensinfonie*⁵⁷ – schließlich den Titel *Eine Alpensinfonie* und eine nur noch einsätzliche Form erhielt.

In der realisierten Endfassung der *Alpensinfonie* ist nun prinzipiell neu, dass Strauss hier ein Sujet wählte, bei dem am Ende die Anfangssituation wiederherge-

zur Beschreibung keine Sonatenterminologie mehr und konzentriert sich auf den Nachvollzug der imaginären Handlung. Youmans redet einerseits von einer »nahezu unproblematischen Sonatenform«, andererseits davon, dass im *Heldenleben* die Sonatenform »nur noch als äußere Hülle« und »nicht funktiona[l]« verwendet werde (»Tondichtungen«, S. 420 f.).

56 Vgl. u. a. Werbeck, *Tondichtungen*, S. 425–436, Hansen, *Richard Strauss*, S. 190–209, und Youmans, »Tondichtungen«, S. 425–432.

57 Vgl. dazu Trenner, *Skizzenbücher*, S. 18 f., Werbeck, *Tondichtungen*, S. 183–207, und Rainer Bayreuther, *Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse und Interpretation*, Hildesheim 1997, S. 15–303 (wobei Trenners Datierung der ersten Skizze zum Antichrist im Skizzenbuch Tr. 9 auf 1902 von Werbeck, S. 191–194, recht plausibel korrigiert wurde, während Bayreuther dieser Datierung noch folgt).

stellt ist. Damit ergab sich für den Komponisten eine grundlegend neue Situation: nicht das notorische Reprisesproblem, sondern umgekehrt geradezu der Zwang zu einer musikalischen Reprise. Das Programm besteht bekanntlich aus einer eintägigen, aus verschiedenen Episoden bestehenden Bergtour, und eine solche impliziert ja üblicherweise, dass der Wanderer heil wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrt, womit Anfangs- und Endpunkt einander entsprechen, wenn nicht sogar Aufstiegs- und Abstiegsroute. Für die musikalische Realisierung hätte sich deshalb auch eine spiegelsymmetrische Anlage angeboten, wie sie 1936 von Béla Bartók in der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* recht konsequent realisiert wurde. Der Abstieg hätte mithin als Rekapitulation des Aufstiegs in beschleunigtem Tempo und in rückläufiger Abfolge der Episoden und Themen realisiert werden können. Damit wäre allerdings ein Spannungsabfall kaum zu vermeiden gewesen, weshalb Strauss sich darauf beschränkt hat, dieses Symmetrieprinzip nach der Gipfelszene zunächst nur punktuell, gewissermaßen als Möglichkeit, anzudeuten, etwa durch Wiederkehr des Aufstiegsthemas in intervallischer Umkehrung im Abschnitt *Gewitter und Sturm, Abstieg* (nach Ziff. 110). Am Schluss aber mündet die Komposition tatsächlich in eine Ringform (eine Idee, die schon recht früh in den Skizzen auftaucht⁵⁸): Der *Sonnenuntergang* und die hereinbrechende *Nacht* korrespondieren den Abschnitten *Nacht* und *Sonnenaufgang* vom Beginn. Um das ganze Werk als Reprisesform zu begreifen, reicht das bei Weitem nicht aus. Doch die Musik erreicht so quasi automatisch jene Geschlossenheit, die zu garantieren seit *Macbeth* und *Don Juan* – erinnert sei erneut an Strauss' Brief an Bülow von 1888 – für den Komponisten stets eine besondere Schwierigkeit darstellte.

Die Gestaltung einer perfekten Ringform – wohlgemerkt nun ohne deutlichen Bezug zur Sonatenhauptsatzform⁵⁹ – wird in der *Alpensinfonie* allerdings mit dem Verzicht auf einen Schluss in der Grundtonart erkaufte: Der 23-taktige langsame Schluss-Abschnitt *Nacht* (Abb. 8) steht wie der motivisch und klanglich analoge *Nacht*-Abschnitt vom Beginn des Werks auf der Oberquinte der Grundtonart Es-Dur, in einem b-Moll, das von einem Cluster aus allen sieben Tönen der b-Moll-Skala zwar »vernebelt«, aber durchaus nicht völlig verwischt wird. Damit ist der Schluss der *Alpensinfonie* in doppelter Hinsicht ambivalent: gleichzeitig konsonant und extrem dissonant, gleichzeitig thematisch extrem geschlossen und tonal ganz offen. Diese tonale Offenheit drängt zur Fortsetzung, zur Lösung in der Tonika, und so wie jede

58 Im laut Werbeck (*Tondichtungen*, S. 191–194) wohl vor allem auf 1899–1902 zu datierenden Garmischer Skizzenbuch Tr. 9 notiert Strauss: »als Coda beim müden Einschlummern Schlußadagio wie Anfang«, s. Trenner, *Skizzenbücher*, S. 18.

59 Gleichwohl analysiert etwa Richard Specht das Werk nach den Kriterien der Sonatenform (*Richard Strauss und sein Werk*, Band 1, Leipzig u. a. 1921, S. 343–346), während Jürgen Schaarwächter eine Deutung als latent fünfsätziges Sinfonie vorschlägt (*Richard Strauss und die Sinfonie*, Köln 1994, S. 91–98).

Nacht

(145) **Breit**

2 kl. Fl.
 2 gr. Fl.
 2 Hob.
 Engl. H.
 Heckelph.
 Es-Clar.
 2 B-Clar.
 C-Clar.
 I. Fag.
 I. III. (F)
 II. IV. 6 Hörner (F)
 V. VI. (E)
 2 Trpt. I. II. (C)
 4 Pos.
 I. Baßtuba
 Orgel
 I. Viol. (geteilt)
 II. Viol. (geteilt)
 Br. (geteilt)
 Violonc. (geteilt)
 C-B. (geteilt)

(Muta in Baßclarinette in B)

*(V. VI. Horn muta in Tenortuben in B)
(VII. VIII. Horn muta in Tenortuben in F)*

(mit Dämpfer)

(145) **Breit**

Abb. 8: R. Strauss, *Schluss der Alpensinfonie*
(© 1915 by F. E. C. Leuckart, München; Abdruck erfolgt mit Genehmigung)

Nacht nach einem Sonnenuntergang zugleich schon die Nacht vor dem nächsten Sonnenaufgang ist, könnte man sagen, dass dem Schluss der *Alpensinfonie* bereits die Rückkehr zum Beginn und die sofortige Wiederholung des ganzen Werks als Perspektive eingeschrieben ist. Das komplette Werk wird so virtuell zur Reprise seiner selbst, die Form beginnt zu kreisen, und die Musik möchte sich permanent wiederholen – nicht anders, als es dann Jahrzehnte später bei der letzten Oper von Strauss, im 1941 beendeten Einakter *Capriccio*, der Fall sein wird, wo das Ende für den nächsten Tag eine Opernaufführung ankündigt, die man tatsächlich aber bereits gehört hat und insofern als Zuhörer nach dem letzten erklingenden Ton komplett zu imaginieren hat.⁶⁰ Vom angesichts der Dramenvorlage notwendigen Scheitern der Reprise in *Macbeth* bis hin zur Ringform, in der das Werk zu kreisen beginnt: Strauss ist nach all seinen – im Rückblick geradezu systematisch anmutenden – Experimenten zur Bewältigung des Reprisesproblems, das programmatische Orchestermusik aufwirft, mit der *Alpensinfonie* gewissermaßen am anderen Ende des möglichen Spektrums angelangt: bei der größtmöglichen Geschlossenheit der einsätzigen Form – einer Geschlossenheit allerdings, die dann selbst wieder in Offenheit umschlägt. Zwar hat Strauss mit dem *Parergon zur Symphonia domestica* op. 73, dem *Panathenäenzug* op. 74 und den *Metamorphosen* TrV 290 später noch Orchesterwerke geschaffen, die sich in gewisser Weise ebenfalls als Tondichtungen verstehen lassen und denen man mit der verbreiteten Klassifikation als »Gelegenheitswerke« jedenfalls nicht gerecht wird.⁶¹ Dennoch kann man die formale Gestaltung der *Alpensinfonie* jenseits ihres offenkundigen Sujetbezugs auch als Bekenntnis des Komponisten verstehen, seine 30-jährige Auseinandersetzung mit der Gattung Tondichtung und ihrem spezifischen Formproblem nun endgültig abzuschließen: mit einer Form, die dem Symbol der Schlange gleicht, die sich in den Schwanz beißt, und dem Vollkommenheitssymbol des Kreises.

60 Vgl. hierzu Hartmut Schick, »Musik und Dichtung im Widerstreit. Die Sonett-Vertonung in Richard Strauss' letzter Oper *Capriccio*«, in: Muffat, Mozart, Maffay, Strauss. *Musik und Musiker in Bayern. Beiträge zu den Tagen der Bayerischen Schulumusik 2014*, hrsg. von Bernhard Hofmann, Innsbruck u. a. 2015, S. 35–59, hier S. 57 f.

61 Vgl. dazu jüngst Arnfried Edler, »Symphonische und konzertante Werke«, in: *StraussHb*, S. 443–462, und Jens-Peter Schütte, »Das instrumentale Spätwerk«, ebd., S. 463–498. Schütte weist besonders auf den Bezug der nahezu »klassizistischen Sonatensatzform« der *Metamorphosen* zur Anlage von *Tod und Verklärung* hin, freilich im Sinne einer bestimmten Negation (S. 487–490).

Ausklang oder offenes Ende? Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von Richard Strauss und ihr historischer Kontext

Stefan Keym

Dass Anfang und Schluss eines Werks in der Zeitkunst Musik von besonderer Bedeutung sind, liegt auf der Hand. Gerade die Schlussgestaltung kann hier als »ein Schlüssel zum Werk und seinem Verständnis«¹ angesehen werden und als »einer der zentralen systematischen Zugänge [...], die Aufschluß über künstlerische Intentionen überhaupt geben.«² Trotzdem wurde das Thema in der Forschung bislang eher punktuell und unsystematisch behandelt, meist im Hinblick auf einzelne Werke und Komponisten.³ Dies dürfte vor allem daran liegen, dass auf der einen Seite die letzten Takte einer Komposition lange Zeit so stark von allgemeinen Floskeln geprägt waren, dass sie kaum einer eingehenden Untersuchung wert erschienen, während auf der anderen Seite der Schluss im weiteren Sinn (verstanden als Resultat eines sich über das ganze Werk erstreckenden Prozesses) als eine sehr individuelle Angelegenheit angesehen wurde, die sich, zumal seit der allmählichen Auflösung der klassischen Formprinzipien im 19. Jahrhundert, einer systematisch vergleichenden Untersuchung weitgehend entzieht.⁴

Diese Auffassung vertritt auch Gabriella Hanke Knaus in ihrem Buch zur Schlussgestaltung bei Richard Strauss – einer der wenigen Monografien zur Schlussproblematik in

1 Wolfram Steinbeck, »Das eine nur will ich noch – das Ende«. Prolegomena zu einer Kompositionsgeschichte des Schließens«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), H. 3, S. 274–290, hier S. 290.

2 Wolfgang Rathert, »Ende, Abschied und Fragment. Zu Ästhetik und Geschichte einer musikalischen Problemstellung«, in: *Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständigkeit in der Musik*, hrsg. von Otto Kolleritsch (= Studien zur Wertungsforschung 35), Wien und Graz 1998, S. 211–235, hier S. 211.

3 An komponistenübergreifenden Studien sind neben den in den Fußnoten 1 und 2 genannten Aufsätzen anzuführen: Heinz Becker, »Zur Problematik und Technik der musikalischen Schlußgestaltung«, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 2 (1952/53), H. 1, S. 85–118, Kurt Westphal, »Anfangen und Schließen in der Musik«, in: *Musica* 17 (1963), S. 57–60, und Stefan Keym, »Mendelssohn und der langsame Schluss in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie* 24 (2009), H. 1, S. 3–22.

4 Vgl. Steinbeck, »Das eine nur will ich noch«, S. 286.

der Musik überhaupt.⁵ Ausgehend von der Beobachtung, dass bei Werken, zu denen Strauss mehrere Fassungen vorlegte, von der Umarbeitung stets der Schluss betroffen war, konzentriert sich die Autorin auf revidierte Werke und vergleicht deren Fassungen; die Werke miteinander auf Strategien des Schließens zu vergleichen, lehnt sie hingegen ab, weil eine solche »systematisierende Untersuchung« nicht »den Ansichten des Komponisten« entspreche.⁶ Dabei hat Strauss selbst den »Herren Musikgelehrten« aufgetragen, »ernsthafte Vergleiche« seiner Arbeiten mit den »Tondichtungen« Beethovens und Liszts vorzunehmen.⁷ Eine komparatistische Perspektive liegt bei seiner Musik auch deshalb nahe, weil sich Strauss bekanntlich zunehmend als den letzten Vertreter einer mehrere Jahrhunderte zurückreichenden Musiktradition sah.⁸ Inwieweit dieses Selbstbild zutrifft, lässt sich freilich kaum pauschal beweisen oder widerlegen. Stattdessen bietet es sich an, es anhand einzelner Aspekte systematisch zu überprüfen, das heißt in mehreren Werken und vor der Folie des Schaffens anderer Komponisten. Dieser Ansatz soll hier am Beispiel der Schlussgestaltung in Strauss' Tondichtungen verfolgt werden.⁹

I. Allgemeine Überlegungen zur Schlussgestaltung in der Instrumentalmusik von Strauss und anderen Komponisten des ›langen 19. Jahrhunderts‹

Bei einer systematischen Analyse musikalischer Schlussgestaltung empfiehlt es sich, den Schlussteil nicht nur isoliert zu betrachten, sondern auch im Verhältnis zu seinem Kontext: zu dem Formteil, der ihm unmittelbar vorausgeht (der sogenannte Pänultima-Teil), zum Anfang der Komposition, welcher oft in einer besonderen Beziehung zum Schluss steht, sowie zum ganzen Werk. Als Kriterien einer vergleichenden Untersuchung von Schlussteilen drängen sich zunächst vor allem solche vermeintlich sekundären musikalischen Parameter auf, die in auf motivisch-

5 Gabriella Hanke Knaus, *Aspekte der Schlussgestaltung in den sinfonischen Dichtungen und Bühnenwerken von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 1), Tutzing 1995.

6 Ebd., S. 11.

7 Brief an Willi Schuh, 30.07.1946, in: *Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh*, Zürich 1969, S. 98–100, hier S. 99.

8 Siehe Katharina Hottmann, »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!« *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 30), Tutzing 2005.

9 Die Untersuchung beschränkt sich auf die bis 1915 entstandenen Werke. Die weit später geschriebenen *Metamorphosen* verdienen eine eigene Untersuchung.

thematische oder harmonische Details fokussierten Werkmonografien häufig kaum Beachtung finden: die Lautstärke, das Tempo, das Tongeschlecht.¹⁰ Alle drei sind von polaren bzw. binären Oppositionen geprägt (leise / laut, langsam / schnell, Dur / Moll) und daher für den unmittelbaren Höreindruck von wesentlicher Bedeutung. Betrachtet man Strauss' Tondichtungen nach diesen Kriterien,¹¹ so ergibt sich der Befund, dass sie meist leise und in langsamem Tempo schließen sowie mehrheitlich in Dur (allein auf *Macbeth* trifft keine dieser Aussagen zu, zumindest nicht bei der zweiten und dritten Fassung; siehe Abb. 1). Dieser Befund ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert: Zum einen passt er nicht zu dem einschlägigen Strauss-Klischee des burschikosen Draufgängers, dessen Musik naiven Optimismus, unversiegbare Energie und Lebensfreude verströme; zum anderen scheint er auch der (von Strauss selbst bekräftigten¹²) gattungspoetischen Forderung zu widersprechen, eine Tondichtung habe – gemäß ihrem jeweiligen Sujet – stets eine individuelle, einmalige Form und Dramaturgie aufzuweisen: Wie lässt es sich erklären, dass die musikalischen Porträts so unterschiedlicher Figuren wie Don Juan, Zarathustra oder Don Quixote zu einem auf mehreren zentralen Ausdrucksebenen analogen Schluss finden?

Dass Strauss eine generelle Präferenz für verhaltene Schlüsse hatte und dies auch reflektierte, geht aus einem Brief an Hugo von Hofmannsthal von 1907 hervor. Darin vertrat der Komponist die Auffassung, »daß in der Oper alle Massenszenen, große Ensembles schlechte Aktschlüsse sind, dagegen Soloszenen oder Liebesduette, entweder mit jubelnden Fortissimo- oder ganz poetisch ausklingenden Pianissimo-Schlüssen, das dankbarste sind.«¹³ Diese Aussage bezieht sich freilich auf die Oper und betrifft nur die Lautstärke. Auch Stellungnahmen aus Strauss' engstem Umfeld über die Schlüsse seiner Tondichtungen fokussieren primär die Dynamik: So fragte Strauss' Vater seinen Sohn 1900 besorgt, »warum denn Deine meisten Orchesterwerke mit pp schließen. Wäre [es] nicht einmal am Platze, etwas zu erfinden, das durch eine große Steigerung einen brillanten Abschluß habe«?¹⁴ Und Friedrich Rösch soll dem Komponisten mit Bezug auf das *Heldenleben* sogar vorgehalten haben: »Richard[,] das ist wieder ein Pianissimo-Schluß. Das Publikum glaubt ja gar nicht, daß du Forte schließen

10 Vgl. Robert G. Hopkins, *Closure and Mahler's Music. The Role of Secondary Parameters* (= Studies in the Criticism and Theory of Music), Philadelphia 1990, der der Rolle des Tempos allerdings nur geringe Aufmerksamkeit widmet.

11 Die gesteigerte Bedeutung der Parameter Tempo und Dynamik bei Strauss betont auch Walter Werbeck, »Strauss-Bilder«, in: *StraussHb*, S. 2–15, hier S. 3.

12 Richard Strauss an Hans von Bülow, 24.08.1888, in: *Lieber Collega! Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, 1. Band, hrsg. von Gabriele Strauss (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 14), Berlin 1996, S. 82 f.

13 Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 22.12.1907, in: *BHH*, S. 31.

14 Brief vom 6. Januar 1900, in: *ElternB*, S. 230.

Werk	Tempi des Pänultima-Teils (Anzahl der Takte der Abschnitte in Klammern)	Tempi des Schlussteils	Schluss- dynamik	Schlusskadenz
<i>Macbeth</i> (1887–91)	a tempo, ma molto tranquillo (10) – molto tranquillo (11)	tempo primo [Allegro] (7) – molto sostenuto e ritard[.] (7) – Lento (4) – molto stringendo (4)	<i>ff</i>	A–d
<i>Don Juan</i> (1888)	poco a poco più animato (19) – più animato (3) – stringendo (4) – più stringendo (12)	tempo primo, poco a poco più lento (12) – sempre più lento (9)	<i>pp</i>	a–e (mit Vorhalt <i>f-d-h-as</i>)
<i>Tod und Verklärung</i> (1888/89)	Allegro, molto agitato (3) – più agitato (8) – stringendo (2) – poco allargando (3) – poco ritard. (1)	moderato (35) – tranquillo (39) – sehr breit (12) – poco a poco più calando sin al fine (17) – Lento (2)	<i>pp</i>	G–C (ab hier über C) –As–C–a–C
<i>Till Eulenspiegel</i> (1894/95)	Epilog. Doppelt so langsam (im Zeitmass des Anfangs 4/8) (18)	sehr lebhaft (8)	<i>fff</i>	C–F (mit chromat. Vorhalten)
<i>Also sprach Zarathustra</i> (1894–96)	(»das Nach[t]wandlerlied«) [sehr schnell] (56) – poco a poco ritard. (11) – più ritard. (3)	langsam (15) – immer ruhiger (16) – immer langsamer (6) – noch langsamer (5)	<i>ppp</i>	e ⁶⁺ –H–C ⁴⁺ – H–c
<i>Don Quixote</i> (1897)	Variation X. Viel breiter (6) – viel schneller (17) – bei- nahe doppelt so langsam (51)	Finale. Sehr ruhig (26) – etwas drängend (4) – zurückhaltend (2) – sehr ruhig (15) – immer ruhiger werden (6) – allmählich immer mehr abnehmend (10)	<i>pp</i>	A–D
<i>Heldenleben</i> (1896–98)	Mässig langsam (9) – heftig bewegt (23) – beinahe dop- pelt so langsam (26) – allmählich immer ruhiger (13)	langsam (15) – viel bewegter (11) – etwas breiter (4) – ritard. (1) – Langsam (22) – poco ritard. (immer ruhiger) (11) – immer langsamer (4) – festes Zeitmass (mässig lang- sam) (8)	<i>ff>p</i>	c–g–Es
<i>Eine Alpensinfonie</i> (1902/11–15)	Ausklang. Etwas breit und getragen (69) – etwas lebhaf- ter (5) – tempo primo (21)	Nacht [Tempo primo] (8) – breit (10) – sehr langsam (5)	<i>pp</i>	F–b (mit diaton. Cluster)

Abb. 1: Schlussgestaltung in Strauss' Tondichtungen

kannst!!«¹⁵ Bekanntlich hat Strauss daraufhin einen neuen Schlussabschnitt für dieses Werk komponiert, bei dem der letzte Akkord fortissimo einsetzt. Das Tempo hingegen bleibt unverändert langsam, und diese Neigung zum langsamen Schluss erscheint mir als der wichtigere Befund, denn sie ist Teil einer allgemeinen Entwicklung, die nicht nur Strauss betrifft, sondern charakteristisch für den allmählichen Wandel der Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert und darüber hinaus ist.

Die klassische Instrumentalmusik bietet eine Reihe von Beispielen für Schlüsse, die leise verklingen (oft mit der Ausdrucksbezeichnung *morendo*¹⁶). Ein Schlussteil in langsamem Tempo hingegen war damals kaum denkbar.¹⁷ Im 18. Jahrhundert war es vielmehr üblich, dass ein größeres Instrumentalwerk in raschem Tempo schließt. Die Ursachen dafür dürften primär wirkungsästhetischer und aufführungspraktischer Natur gewesen sein: Ein schwungvoller, brillanter Abschluss galt (wie auch Strauss' Vater erkannte) als Garant für eine ebenso kräftige Publikumsresonanz. Einen Extremfall dieser Neigung bildet die etwa seit Beethoven gebräuchliche *Stretta*, bei der das schnelle Tempo des Finales in der Coda nochmals gesteigert wird.

Die in der *Stretta* erkennbare Tendenz zu einer differenzierten Tempodramaturgie begann sich zur gleichen Zeit auch im Eindringen langsamer Abschnitte in das Sonaten-Allegro niederzuschlagen. Galt im 18. Jahrhundert noch weitgehend die Regel der Einheit des Tempos innerhalb eines Instrumentalsatzes (mit Ausnahme der langsamen Einleitung), so wurde sie ab etwa 1800 zunehmend ausgehöhlt durch Rückgriffe auf den Einleitungsteil (z. B. in Durchführung und Coda des Kopfsatzes von Beethovens *Sonate pathétique* op. 13). Später kam es auch zu einer tempomäßigen Differenzierung der einzelnen Stationen der Sonaten-Exposition, bei der sich der meist kantable Seitengedanke einem *Andante* oder *Adagio* annäherte (eine Neigung, die etwa bei Brahms schon in den ersten Opera zu beobachten ist). Diese Neigung erleichterte es auch, den Seitengedanken des Kopfsatzes mit dem langsamen Mittelsatz zu verschmelzen, wie es Liszt in diversen Werken mit mehrdeutiger Form tat. Tatsächlich hat Liszt selbst die von ihm neu begründete Gattung der »Symphonischen Dichtung« 1858 in einem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel definiert als eine »Gattung einsätziger Stücke mit wechselndem Zeitmaß und Taktarten«.¹⁸ Dem-

15 Von Nini Sieger überlieferte Aussage, zit. nach Schuh, S. 501, der den ursprünglichen Schluss als Faksimile abdruckt auf S. 502f. Zu der Werkrevision vgl. Hanke Knaus, *Aspekte der Schlussgestaltung*, S. 61–66, und Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2), Tutzing 1996, S. 168–170.

16 Vgl. Jürgen Neubacher, »*Finis coronat opus*«. *Untersuchungen zur Technik der Schlußgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*, Tutzing 1986, S. 239–246.

17 Eine Ausnahme bildet die langsame Coda des Finales von Haydns »Abschiedssinfonie«.

18 Franz Liszt an Breitkopf & Härtel, 19.09.1858, zit. nach: Oskar von Hase, *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht, Band 2: 1828 bis 1918*, Leipzig 1919, S. 169.

nach ist der satzinterne Wechsel der Bewegung das entscheidende Strukturmerkmal, das diese Gattung von der klassischen Tradition abhebt. Liszt neigte bei den Schlüssen seiner symphonischen Dichtungen zu extremen Tempi: Sie enden entweder mit einer brillanten Stretta (*Hungaria*, *Mazeppa*) oder langsam (sei es breit auftrumpfend wie in *Les Préludes* und *Hunnenschlacht* oder leise verlöschend wie in *Hamlet*, *Héroïde funèbre* und *Orpheus*).

Während Beethoven die langsam endende Coda noch vermied (bzw. diese Option mit den durchgängig langsamen Finali seiner späten Klaviersonaten op. 109 und op. 111 gleichsam übersprang), neigten Komponisten der um 1810 geborenen Generation zunehmend zu derartigen langsamen Schlussteilen, die oft als bogenförmiger Rückgriff auf eine langsame Einleitung angelegt sind.¹⁹ In etlichen Fällen wurde ein ursprünglich schneller Schlussteil bei einer Werkrevision durch einen langsamen ersetzt oder ergänzt (prominente Beispiele dafür sind die Kopfsätze von Mendelssohns Symphonie-Kantate *Lobgesang* und von Berlioz' *Symphonie fantastique*, Wagners Ouvertüre zum *Fliegenden Holländer* und Liszts Klaviersonate h-Moll).²⁰ Eine Ursache für diese Entwicklung dürfte in der zunehmenden Verbreitung der romantischen Musikästhetik liegen, wonach die Tonkunst eher als jede andere Kunst geeignet sei, einen Eindruck des Unendlichen und Transzendenten zu vermitteln. Dieser »Metaphysik der Instrumentalmusik«²¹ entsprach es, den feierlichen, »weihevollen« Adagio-Charakter des langsamen Mittelsatzes²² auch am Ende zu evozieren, um das Werk zu beschließen in einem Zustand der Entrückung oder (sofern ein konfliktreicher Pänultima-Teil vorausgeht) der Erlösung und Verklärung. Das wohl berühmteste Beispiel für diese Dramaturgie ist Isoldes »Liebestod«, dessen Vorbildwirkung für diverse Instrumentalwerke der Jahrhundertwende oft hervorgehoben wurde²³ (sie betrifft neben Strauss' *Tod und Verklärung* auch *Verklärte Nacht* und das Zweite Streichquartett von Schönberg sowie Mahlers Dritte Symphonie).

Indes hat sich gerade Strauss bekanntlich von einer Metaphysik der Tonkunst dis-

19 Hier ist an erster Stelle Mendelssohn zu nennen (u. a. Streichquartett op. 13, Klaviersonate op. 6, Kopfsatz der *Schottischen Symphonie*, Ouvertüren zu *Paulus* und zu *Athalia*); vgl. Keym, »Mendelssohn und der langsame Schluss«, S. 4–13.

20 Vgl. ebd., S. 10 und 17–19, sowie Hermann Danuser, »Musikalische Manifestationen des Endes bei Wagner und in der nachwagnerschen Weltanschauungsmusik«, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 95–122, hier S. 98–100.

21 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel und München 1978, S. 62.

22 Vgl. Rathert, »Ende, Abschied und Fragment«, S. 213.

23 Vgl. Camilla Bork, »Tod und Verklärung«. Isoldes Liebestod als Modell künstlerischer Schlußgestaltung«, in: *Zukunftsbilder. Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2002, S. 161–178.

tanziert.²⁴ Wenn im Folgenden untersucht wird, inwieweit er einen eigenen, persönlichen Zugang zu jener »Entdeckung der Langsamkeit«²⁵ des Schlussteils entwickelte, dann geht es folglich nicht nur um Aspekte der satztechnischen Ausgestaltung, sondern auch um die Frage, welche Bedeutung den langsamen und leisen Schlüssen in Strauss' Tondichtungen zukommt. Dass in dieser Hinsicht keineswegs alle in Tempo und Dynamik zurückgenommenen Schlussteile in einen Topf geworfen werden dürfen, wird an einer weiteren Stellungnahme von Strauss deutlich. So kritisierte er gegenüber Hofmannsthal in einem Brief von 1917 »Szenen[-] und Aktschlüsse«, die »so pflaumenweich« seien, »daß niemand weder weint noch lacht, noch applaudiert, noch zischt.«²⁶ Wenngleich diese Aussage noch eindeutiger als die oben zitierte auf die Wirkung von Bühnenwerken abzielt (Strauss wendet sich explizit gegen »alle Debussys, Maeterlincks, Hauptmanns, Strindbergs«),²⁷ scheint sie auf den ersten Blick doch auch seiner 1907 geäußerten Vorliebe für »ganz poetisch ausklingende Pianissimo-Schlüsse« zu widersprechen: Wären unter »pflaumenweichen« Enden in der Musik nicht gerade leise, langsame Schlussteile zu verstehen? Arne Stollberg hat in diesem Zusammenhang auf den Unterscheid zwischen »Ausklingen« und »Verklingen« aufmerksam gemacht: »»verklingend« in dem Sinn, dass die Grenze zwischen Musik und Stille verschwimmt« und dass sich die geschlossene Form des musikalischen »opus perfectum et absolutum« öffne.²⁸ Als Beispiele für einen solchen »entgrenzten«, »offenen« Schluss nennt er neben Debussys *Pelléas et Mélisande* vor allem Werke mit metaphysisch-religiöser Tendenz (u. a. Liszts *Dante-Symphonie* und Mahlers *Lied von der Erde*).²⁹ Weitere Beispiele für diesen Typus (insbesondere aus dem 20. Jahrhundert) liefert ein Aufsatz von Wolfgang Rathert, in dem das Phänomen der Schlussbildung in Zusammenhang mit der Kategorie des Fragments erörtert wird;³⁰ Werke von Richard Strauss finden darin bezeichnenderweise keine Erwähnung.

Vorerst bleibt daher festzuhalten, dass sich Strauss zwar in seiner Vorliebe für langsame Schlusstempi einem allgemeinen und bereits einige Zeit vor seinem Schaffen einsetzenden Trend anschloss, damit jedoch offensichtlich ästhetische und

24 Siehe dazu vor allem Charles Youmans, *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition. The Philosophical Roots of Musical Modernism*, Bloomington, IN 2005.

25 Vgl. Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, München 1983.

26 Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 04.08.1917, in: *BHH*, S. 389.

27 Ebd.

28 Arne Stollberg, »Pflaumenweiche Enden? Die Metaphysik leiser Schlüsse in Symphonien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts«, in: *Die Kunst des Verklingens. Flucht und Flüchtigkeit in der Musik*, Kongressbericht Bern 2011, hrsg. von dems., Druck in Vorbereitung (ich danke Arne Stollberg, dass er mir seinen Text vor der Veröffentlichung zur Verfügung gestellt hat). Den Begriff des »Verklingens« wählt mit Bezug auf Mahlers Neunte Symphonie auch bereits Steinbeck, »Das eine nur will ich noch«, S. 288.

29 Zu Mahler vgl. auch Danuser, »Musikalische Manifestationen«, S. 121 f.

30 Siehe Rathert, »Ende, Abschied und Fragment«, besonders S. 218 f. und 224–233.

inhaltliche Absichten verfolgte, die keineswegs auf eine metaphysisch konnotierte Transzendierung des Werkschlusses abzielten. Der von ihm wiederholt verwendete Begriff »Ausklang« (auf den noch zurückzukommen sein wird) impliziert keine finale Öffnung, sondern vielmehr Abrundung und ein definitives Ende.³¹ Dazu passt der inhaltliche Befund, der sich bei einem vergleichenden Blick auf die Sujets von Strauss' Tondichtungen ergibt. Die meisten Programme zeigen trotz der Vielfalt ihrer Stoffe und Charaktere eine wesentliche Übereinstimmung: Sie zeichnen den Lebenslauf eines außergewöhnlichen männlichen Protagonisten nach und enden mit dessen Tod, seiner Verklärung oder seinem Rückzug aus der Öffentlichkeit. Diese biografische Konzeption legt die Verwendung langsamer und leiser Schlussteile nahe. (Schon Louis Spohrs Symphonie Nr. 7 *Irdisches und Göttliches im Menschenleben*, 1841, und Charles-Valentin Alkars Grande Sonate *Les quatre âges*, 1848, schließen leise und in langsamem Tempo.) Wird ein solcher Lebenslauf nicht in christlichem Sinn »sub specie aeternitatis« betrachtet (wie etwa in Liszts später symphonischer Dichtung *Von der Wiege bis zum Grabe*, 1881/82), so ergibt sich eine Konstellation, bei der langsames Tempo und geringe Lautstärke als Ausdrucksmittel einer neuartigen Schlussdramaturgie fungieren, die eine finale Abrundung nicht mehr mit Hilfe der lärmig-geschäftigen Schlussformeln der Klassik anstrebt, sondern durch einen zurückgenommenen, ruhigen »Ausklang«.

Inwieweit diese Strategie in den Tondichtungen von Strauss wirksam ist, wird im Folgenden erörtert. Dabei geht es keineswegs darum, alle seine Gattungsbeiträge in ein einförmiges Verlaufsschema zu pressen. Wie »offen« ein musikalischer Schluss wirkt, kann letztlich nur im Einzelfall entschieden werden, weil dies auf einem komplexen Zusammenspiel struktureller und semantischer Faktoren beruht. Auch dabei ist der systematisch-vergleichende Ansatz sehr hilfreich, weil vor der Hintergrundfolie anderer Werke die individuelle Konzeption erst klar hervortritt. In diesem Sinn sollen die Bemerkungen zu den einzelnen Werken auch zeigen, wie sich Charakter und Funktion des langsamen Schlussteils im Lauf von Strauss' Schaffen veränderten.

31 Dass Strauss die »Intention auf das Zusammenhängend-Ganze« des musikalischen Werks im Unterschied zu Mahler nie aufgab, betont bereits Arno Forchert, »Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900. Probleme formaler Organisation bei Mahler und Strauss«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), H. 2, S. 85–98, hier S. 93. – Forchert macht im Übrigen darauf aufmerksam, dass auch Epiloge (Schlussgruppen in Sonatensätzen) bei Strauss häufig mit »Ruhe und Geborgenheit« verbunden sind (ebd., S. 94).

II. Die frühen Tondichtungen: der Schluss als handlungsimmanentes Moment

Die drei frühen Tondichtungen enden mit dem Tod des Protagonisten. Positiv gedeutet wird das Ende nur bei *Tod und Verklärung*, im Sinn von Erlösung von Krankheit und Erreichen eines im Leben vergeblich angestrebten Ideals. Der langsame Schlussteil, dessen Tempo stufenweise von *Moderato* bis auf *Lento* gedrosselt wird, ist mit 105 Takten (und ca. acht Minuten Spieldauer) so umfangreich, dass er geradezu einen eigenständigen Finalsatz bildet.³² Obwohl er mit der vorangehenden Entwicklung schroff kontrastiert, bildet er doch ihr programmatisches und strukturelles Ziel,³³ denn das zuvor nur partiell erklangene »Thema des Ideals« wird erst hier in seiner vollständigen Gestalt präsentiert (eine gegenüber der Wiener Klassik neue, um 1900 aber durchaus verbreitete Formdramaturgie³⁴). Inwieweit Strauss bei diesem Werk noch von einer metaphysischen Welt- und Musikanschauung beeinflusst wurde, wie sie sein Mentor Alexander Ritter vertrat, ist umstritten.³⁵ In musikalischer Hinsicht steht das Finale unzweifelhaft in der Tradition des langsamen, ekstatischen Verklärungsschlusses,³⁶ mit deutlicher sakraler Einfärbung durch den choralartigen Gestus des Ideal-Themas und die breiten diatonischen Klangflächen in reinem C-Dur. Die plagale Kadenz, welche ebenfalls zu den Stilmitteln dieser Tradition zählt und namentlich bei Wagner geradezu zu einem Topos des »Erlösungsschlusses« avancierte,³⁷ kommt jedoch nicht (oder allenfalls andeutungsweise) zum Einsatz: Die letzten Akkorde, die mit der Tonika über dem schier endlosen Bass-Schlusston C alternieren, sind As-Dur und a-Moll (T. 483 und T. 487 bzw.

32 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, S. 305.

33 Vgl. Mathias Hansen, *Richard Strauss. Die sinfonischen Dichtungen*, Kassel 2003, S. 86, und Werbeck, *Tondichtungen*, S. 124.

34 So wird etwa in Vincent d'Indys symphonischer Dichtung *Istar* (1896) die Grundgestalt des Hauptthemas in einem rückläufigen Variationszyklus erst ganz am Schluss präsentiert. Die finale Enthüllung eines Themas ist auch charakteristisch für einige auf präexistenten Liedmelodien basierende Werke wie Mendelssohns Streichquartett op. 13 (siehe Keym, »Mendelssohn und der langsame Schluss«, S. 8–10) oder Zygmunt Noskowskis Symphonie Nr. 2.

35 Charles Youmans, »Tondichtungen«, in: *StraussHb*, S. 374–442, hier S. 394 f., und ders., *Richard Strauss's Orchestral Music*, S. 179–183, sieht den Bruch mit dieser Weltanschauung erst in *Guntram* vollzogen. Dagegen konstatiert Laurenz Lütken, *Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart 2014, S. 138 f., bereits in *Tod und Verklärung* eine »radikale Antimetaphysik der Tonkunst«. Vgl. auch Hansen, *Richard Strauss*, S. 81 f.

36 Vgl. Bork, »Tod und Verklärung«, S. 169 f.

37 Gerhard J. Winkler, »Wagners »Erlösungsmotiv«. Versuch über eine musikalische Schlußformel. Eine Stilübung«, in: *Musiktheorie* 5 (1990), H. 1, S. 3–25.

$d = 72$

tempo primo, poco a poco più lento (ma sempre alla breve)

This block contains the first system of the musical score, measures 1 through 16. It features a grand staff with five systems of staves. The top system consists of a treble and bass staff for the piano, both marked *pp*. The second system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The third system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The fourth system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The fifth system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The sixth system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The seventh system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The eighth system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The ninth system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The tenth system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The eleventh system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The twelfth system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The thirteenth system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The fourteenth system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The fifteenth system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The sixteenth system has a treble staff with *pp* and a bass staff with *pp*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is alla breve. The tempo is tempo primo, poco a poco più lento (ma sempre alla breve).

tempo primo, poco a poco più lento (ma sempre alla breve)

This block contains the second system of the musical score, measures 17 through 24. It features a grand staff with five systems of staves. The top system consists of a treble and bass staff for the piano, both marked *p*. The second system has a treble staff with *p* and a bass staff with *p*. The third system has a treble staff with *p* and a bass staff with *p*. The fourth system has a treble staff with *p* and a bass staff with *p*. The fifth system has a treble staff with *p* and a bass staff with *p*. The sixth system has a treble staff with *p* and a bass staff with *p*. The seventh system has a treble staff with *p* and a bass staff with *p*. The eighth system has a treble staff with *p* and a bass staff with *p*. The ninth system has a treble staff with *p* and a bass staff with *p*. The tenth system has a treble staff with *p* and a bass staff with *p*. The eleventh system has a treble staff with *p* and a bass staff with *p*. The twelfth system has a treble staff with *p* and a bass staff with *p*. The thirteenth system has a treble staff with *p* and a bass staff with *p*. The fourteenth system has a treble staff with *p* and a bass staff with *p*. The fifteenth system has a treble staff with *p* and a bass staff with *p*. The sixteenth system has a treble staff with *p* and a bass staff with *p*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is alla breve. The tempo is tempo primo, poco a poco più lento (ma sempre alla breve).

Abb. 2: R. Strauss, Don Juan, Schluss

Dd sempre più lento

The first system of the musical score consists of ten staves. The top four staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The bottom six staves are for a piano, with the left hand on the bottom two staves and the right hand on the top four. The key signature is D major (two sharps). The tempo/mood is marked 'Dd' (Andante) and 'sempre più lento' (always more slowly). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *p* (piano). There are also some markings like *pr.spr.* (pizzicato sprangendo) in the cello part.

The second system of the musical score continues the piece. It also consists of ten staves. The notation and dynamics are similar to the first system, with *pp* and *p* markings. There are specific markings for *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) in the piano part. The *mf* (mezzo-forte) marking appears in the cello part. The tempo/mood remains 'Dd' and 'sempre più lento'. The system concludes with a double bar line.

Abb. 2 [Forts.]

T. 5 und T. 9 nach Buchstabe Bb);³⁸ der vorausgehende, ebenfalls sehr lang ausgehaltene Pänultima-Basston ist das dominantische G (T. 469–478 bzw. T. 5 nach Aa bis Bb). Die authentische Bassfortschreitung deutet ebenso wie die finale Enthüllung des Ideal-Themas darauf hin, dass Strauss den langsamen Schluss schon in diesem Werk mehr im Sinn der Vollendung eines irdischen Lebenswegs verstanden wissen wollte denn als Übergang in eine neue, jenseitige Welt.³⁹

Im Unterschied dazu porträtieren *Macbeth* und *Don Juan* jeweils einen negativen (bzw. moralisch fragwürdigen) Helden, der am Ende scheitert. Bei *Macbeth* wollte Strauss ursprünglich den finalen Fokus auf den siegreichen Antagonisten Macduff verlagern und diesem einen Triumphmarsch widmen;⁴⁰ nachdem ihn Hans von Bülow davon abgebracht hatte, entschied er sich für eine Schlussdramaturgie, die von starken Temposchwankungen geprägt ist: zwischen dem initialen aufbrausenden *Allegro*-Gestus, der den Protagonisten charakterisiert, und einem zunehmenden Ermatten (von *molto tranquillo* bis zu *Lento*), das sein Scheitern anzeigt. Dabei dominieren die langsamen Abschnitte im Umfang; gleichwohl behält das schnelle Tempo das letzte Wort mit einem viertaktigen *molto stringendo* und einem trotzig auffahrenden Unisono-Lauf der Streicher: Der Held bleibt sich auch im Untergang treu. Diese Strategie, einen Morendo-Schluss vorzubereiten, um ihn im letzten Moment noch zu durchkreuzen, garantiert eine starke Schlusswirkung, wie sie Strauss in seinem Brief von 1917 forderte.⁴¹ Sie erinnert an Beethoven (*Sonate pathétique*) und Wagner (u. a. *Tristan und Isolde*, 2. Aufzug) und weist voraus auf das drastisch-veristische Ende von *Salome*. Anders als in diesen Fällen verharrt die Harmonik im letzten Abschnitt von *Macbeth* jedoch statisch auf der Molltonika; insofern könnte man hier auch von einem rhythmisch aufgelockerten Schlussklangfeld sprechen, das die ermattende Grundtendenz der Coda nur äußerlich infrage stellt.

Auch bei *Don Juan* wird das Scheitern des Protagonisten vor allem durch eine allmähliche Verlangsamung des Tempos zum Ausdruck gebracht (*poco a poco più lento*), diesmal jedoch konsequent zu Ende geführt, sodass das Stück mit einer veritablen Antiklimax schließt. Dieser leise, langsame Mollschluss frappt umso mehr, als gerade *Don Juan* bekanntlich über weite Strecken von jenem draufgängerischen, brillanten Dur-Allegro-Gestus geprägt ist, der zum Markenzeichen von Strauss wurde.

38 As-Dur kann hier als Subdominantparallele der Molltonika c-Moll gedeutet werden, aber auch als Tonikagegenklang. Der a-Moll-Akkord in Takt 487 hat durch den Vorhalt *d* in den Streichern zunächst ebenfalls ein subdominantisches Moment, das aber auf der dritten Zählzeit aufgelöst wird.

39 Youmans, »Tondichtungen«, S. 392, spricht von einem »geradezu überdeterminierten Gestus des Schließens«.

40 Vgl. Hanke Knaus, *Aspekte der Schlussgestaltung*, S. 28.

41 Strauss berief sich dabei auf Wagner und Schiller (Brief vom 4. August 1917 an Hofmannsthal, in: *BHH*, S. 389).

Zudem treibt der Komponist den Kontrast auf die Spitze, indem er den schnellen Pänultima-Teil nach einer letzten Wiederkehr des Hauptthemas unter strettaartiger Temposteigerung in einen monumentalen Orgelpunkt auf der Dominante H münden lässt. Auf diesen herausfordernden rhetorischen Doppelpunkt folgt nach einer langen Generalpause mit einem radikalen Stimmungsumschwung die Entzauberung des Helden (Abb. 2): Die Dynamik wird sogleich zum Pianissimo zurückgenommen, die thematische Substanz aufgelöst in flächige Akkorde und absteigende Streicher-Tremoli, die das poco a poco reduzierte Tempo kaum noch erkennen lassen und aus denen nur einzelne dissonante Bläserakzente hervorstechen, bevor die Bewegung schließlich mit drei getupften Pizzicati ganz zum Erliegen kommt. Dieser ermattende (dabei meines Erachtens keineswegs tragische) Schluss entspricht den letzten Versen des Gedichts von Nikolaus Lenau, das in der Partitur ausschnittshaft zitiert wird: »Und plötzlich ward die Welt mir wüst, umnachtet; / Vielleicht auch nicht; – der Brennstoff ist verzehrt, / Und kalt und dunkel ward es auf dem Herd.« Die enge Anlehnung an den Ausgang des Gedichts stand freilich keineswegs von Anfang an fest; vielmehr hatte der Komponist ursprünglich eine »schneidig[e] Coda« mit »stürmische[m] Schluß« geplant.⁴² Der späte, plötzliche und definitive Umschlag in einen dem Grundcharakter der Komposition entgegengesetzten Zustand⁴³ widerspricht der klassischen Instrumentalmusiktradition;⁴⁴ anders als bei *Tod und Verklärung* (oder manchen Orchesterwerken Liszts wie *Tasso*) bleibt dem Hörer bei *Don Juan* kaum Zeit, sich auf die neue Situation einzustellen. Stattdessen drängt sich hier wieder ein Vergleich mit den abrupten, überraschenden Schlüssen veristischer Opern auf (diesmal freilich weniger mit deren Ausdrucksmitteln als mit ihrer Dramaturgie). In jedem Fall hat das langsame Schlusstempo auch hier keineswegs öffnende Implikationen, sondern steht im Gegenteil für ein definitives Ende.

Den drei frühen Tondichtungen ist gemeinsam, dass sich die Wahl des langsamen Schlusstempos unmittelbar aus dem Sujet ergibt: Der langsame Schlussteil repräsentiert die letzte Station des Programms.

42 Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 1, S. 47, zit. nach Werbeck, *Tondichtungen*, S. 115; zur Werkgenese siehe ebd., S. 114–118.

43 Der Schluss wird freilich latent antizipiert durch einige episodische Momente wie den plötzlichen Umschlag nach e-Moll auf dem Höhepunkt der ersten Liebeszene (T. 149 bzw. T. 7 vor G: *un poco più lento*, allerdings verbunden mit Fortefortissimo) und die sogenannte Katerstelle (T. 424 bzw. T. 4 nach U). Vgl. Youmans, »Tondichtungen«, S. 385, und Michael Walter, *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2015, S. 145, der ebenfalls die Distanz von *Don Juan* gegenüber der klassischen Schlussgestaltung hervorhebt (ebd., S. 126).

44 Youmans, »Tondichtungen«, S. 381 f., sieht in dem »beunruhigend verhaltene[n] Ende« der Komposition sogar den »eigentliche[n] Angelpunkt für die neuartige musikalische Umsetzung der Geschichte«.

III. Die späteren Tondichtungen: der Schluss als Epilog

Bei Strauss' späteren Gattungsbeiträgen hingegen wird der Schluss zu einer Art Epilog umfunktioniert,⁴⁵ der den bereits vollendeten Lebenslauf des Helden reflektiert aus einer epischen, mehr oder weniger distanzierten Perspektive. (Gemäß den Kategorien Friedrich Schillers wäre diese Perspektive als sentimentalisch, die der früheren Werke hingegen als naiv zu bezeichnen.⁴⁶) Damit ist auch ein Wandel der Verlaufsform verbunden: Während es in den ersten drei Tondichtungen zu einer irreversiblen Veränderung kommt (ihr Weg verläuft, abstrakt gesprochen, von Punkt a zu Punkt b), weisen die späteren Werke eine Tendenz zur bogenförmigen Rückkehr zum Anfang auf, die einmal mehr Strauss' Affinität zur geschlossenen Form unterstreicht.

Beides zeigt sich bereits in der nächsten Tondichtung, die Strauss nach einer fünfjährigen Pause und nach den Erfahrungen mit seinem Opernerstling *Guntram* schrieb: *Till Eulenspiegels lustige Streiche*. Dieses Werk schließt nicht mit dem Tod des Helden (also mit seiner Verurteilung und Hinrichtung, wie zunächst geplant), sondern mit einem explizit als *Epilog* überschriebenen Teil, der die Thematik und das gemächliche *Zeitmass des Anfangs* wieder aufgreift und die dargestellte Handlungsfolge so mit einem epischen Rahmen umgibt. Inhaltlich ließe er sich als Verweis auf das posthume Weiterleben des Eulenspiegel-Stoffs interpretieren. Dies erklärt auch, weshalb Strauss an den langsamen Hauptteil des Epilogs (ähnlich wie bei *Macbeth*) eine achttaktige Coda anfügte, die nochmals das [s]ehr lebhaft[e] Tempo des Eulenspiegel-Charakters aufgreift.

Anders gelagert ist das Verhältnis von reflexivem Rückbezug auf den Anfang und Tempodramaturgie bei *Also sprach Zarathustra*. Hier ist der durchgängig langsam und leise gehaltene 42-taktige Schlussteil nicht vom Vorangehenden abgegrenzt, sondern bildet vielmehr die zweite Phase einer großen finalen Decrescendo- und Ritardando-Entwicklung, die bereits im Pänultima-Teil beginnt, dem sogenannten *Nachtwandlerlied*, welches seinerseits auf dem Höhepunkt des dionysischen Rausches anhebt. In dem dynamisch und tempomäßig äußerst zurückgenommenen Schlussteil kommen noch einmal die sakral getönten Stilmittel des romantischen Verklärungsschlusses zum Einsatz (extrem hohes Register, Streichertremolo, plagale Schlusskadenz: e-Moll mit großer Sexte – H-Dur). Inwieweit dies der in Nietzsches *Zarathustra* vertretenen Weltanschauung entspricht bzw. als kunstreligiöse Säkula-

45 Vgl. Youmans, »Tondichtungen«, S. 424.

46 Vgl. Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795], Stuttgart 1978.

risierung genuin sakraler Ausdrucksformen zu deuten wäre,⁴⁷ kann hier nicht weiter diskutiert werden. Entscheidend ist vielmehr, dass der pseudosakrale Wohlklang ganz zuletzt, wenn auch nur sehr dezent, gestört wird – und zwar nicht im Bereich des Tempos oder der Dynamik, sondern auf der Ebene der Harmonik: Die berühmten Pizzicati der Celli und Kontrabässe auf C und G schlagen einen Bogen zurück zur Ausgangstonart C-Dur/c-Moll (Abb. 3).⁴⁸ Vordergründig erfüllen sie damit die alte Regel der Einheit der Tonart. Dass das Werk auf C schließt,⁴⁹ wirkt jedoch vor dem Hintergrund der inzwischen fest etablierten Gegentonart H-Dur, die nicht nur den Schlussteil beherrscht, sondern auch bereits durch den subdominantisches Orgelpunkt auf E im *Nachtwandlerlied* antizipiert wird und an der die Diskant-Instrumente bis zuletzt festhalten, völlig überraschend und befremdend:⁵⁰ Die tiefen Pizzicati setzen keinen Schlusspunkt, sondern ein Fragezeichen. Die Rückkehr zur initialen Tonika hat hier paradoxerweise gerade keine schließende, abrundende Wirkung, sondern sorgt vielmehr für ein offenes, ambivalentes Ende. Dass die Pizzicati stilistisch an den negativ konnotierten Schluss von *Don Juan* erinnern, verstärkt den Eindruck, dass die vorangegangene dionysische Apotheose hier in einem epischen, reflexiven Kommentar wieder infrage gestellt wird. In diesem Sinn ist der harmonisch ambivalente Schluss von *Also sprach Zarathustra* zweifellos der offenste, fragmentarischste unter Strauss' Tondichtungen. Gleichwohl bleibt der Komponist auch hier seiner Skepsis gegenüber »pflaumenweichen« Enden treu, indem er die Öffnung nicht mit den Mitteln des romantischen Verklärungsschlusses herbeiführt, sondern dadurch, dass er diesen durchkreuzt.

Auch bei *Zarathustra* verwarf Strauss im Verlauf des Kompositionsprozesses seinen ursprünglichen Plan, der eine »kolossal[e]« Schlussteigerung vorgesehen hatte,⁵¹ zugunsten eines ganz zurückgenommenen Schlusses. Ob er mit der in einer Skizze zu findenden Bezeichnung »chromatisches Ausklingen«⁵² bereits die letztendlich gewählte Lösung meinte, ist unklar. Den Begriff »Ausklang« hat Strauss jedenfalls

47 Siehe dazu Helmut Loos, »Der Komponist als Held und Antichrist. Zu Richard Strauss' Künstlerbild und Weltanschauung«, in: *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*, hrsg. von Michael Heinemann, Matthias Herrmann und Stefan Weiss, Laaber 2002, S. 916.

48 Dieser tonale Bogen wird oft auf die zyklische Idee einer ewigen Wiederkehr bezogen; vgl. Youmans, »Tondichtungen«, S. 407.

49 Dass das Werk auf C und nicht auf H schließt, ist insofern entscheidend, als man die Pizzicati auf C und G (die zunächst mit dem Posaunenakkord c/e/fis kombiniert sind) sonst als sub- oder doppeldominantisches (»phrygische«) Fortschreitung innerhalb einer stark chromatisierten H-Dur-Kadenz deuten könnte.

50 Diese Wirkung geht freilich verloren, wenn die Pizzicati, wie in vielen Aufnahmen, kaum hörbar sind.

51 Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 2, S. 70, zit. nach Werbeck, *Tondichtungen*, S. 136 f.

52 Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 2, S. 87, zit. nach ebd., S. 141.

2 kl. Fl. II. α II. α immer

2 gr. Fl. p *dim.* pp pp pp

3 Oboen. pp pp pp pp

Es Clar. pp

2 Clar. (B) *molto dim.* ppp

I. Harfe. pp

1. Pult immer

2. 3. 4. (mit Dämpfer) (pultweise geteilt) p *dim.* pp pp

5. 6. 7. (mit Dämpfer) (pultweise geteilt) p *dim.* pp pp

8. Pult ohne Dämpfer p *dim.* pp pp

Viol. II. pp *langsamer* noch langsamer

1. u. 2. Pult. pp ppp ppp ppp

2 kl. Fl. pp ppp ppp ppp

2 gr. Fl. pp ppp ppp ppp

3 Oboen. pp ppp ppp ppp

Es Clar. pp ppp ppp ppp

3 Pos. ppp ppp ppp ppp

I. Harfe. pp ppp ppp ppp

erst. Soloviol. *langsamer* noch langsamer

2. 3. 4. pp ppp ppp ppp

Viol. I. pp ppp ppp ppp

5. 6. 7. Pult. pp ppp ppp ppp

Violonc. *pizz.* pp ppp ppp

(alle) *pizz.* pp ppp ppp

Contrab. pp ppp ppp ppp

Ende.

Regens am 4. Februar, vollendet am 24. August 1892. München.

Abb. 3: R. Strauss, Also sprach Zarathustra, Schluss

seit dieser Zeit öfter verwendet (auch mit Bezug auf *Heldenleben* und *Alpensinfonie*).⁵³ Er steht in Gegensatz zu dem im 19. Jahrhundert bevorzugten Konzept des emphatischen finalen Höhepunkts (Apotheose oder Katastrophe), denn Ausklang impliziert Loslassen und Entspannung. Stärker als etwa bei dem Haydn'schen »Kehraus«-Finale ist bei Strauss damit jedoch ein epilogartiges, reflektierendes Resümee verbunden, das durch eine eigentümliche Mischung aus Erfüllung und Resignation geprägt ist. Besonders deutlich wird dies an den beiden parallel entstandenen und eng aufeinander bezogenen Werken *Don Quixote* und *Heldenleben*.

Don Quixote schließt mit einem umfangreichen 63-taktigen *Finale*⁵⁴ in durchgängig [s]ehr ruhig[em] Tempo, das noch einmal die wichtigsten thematischen Gestalten Revue passieren lässt und dadurch bogenförmig auf die mäßig langsame *Introduction* rückverweist. Das langsame Tempo wird hier (wie bei *Zarathustra*) schon innerhalb des Pänultima-Teils erreicht: in der zehnten und letzten Variation. Sie bringt die entscheidende Niederlage des Ritters im Zweikampf, die zu einem Umschlag des Tempos von *Viel schneller* zu *beinahe doppelt so langsam* führt. Was auf diesen letzten einer Reihe drastisch illustrativer Momente folgt, ist eher unspektakulär. Anders als bei *Zarathustra* sind im langsamen Finale des *Don Quixote* wohl pastoral-idyllische, jedoch kaum sakral konnotierte Elemente im Sinn eines romantischen Erlösungsschlusses zu finden. Das Leben des Protagonisten nimmt einen lyrisch-versonnenen, von zahlreichen Celli-Soli durchzogenen, durchaus unpathetischen Ausklang, der abgeschlossen wird durch eine klassische authentische Kadenz.



Weiter ausgebaut und differenziert hat Strauss das Modell des reflektierend-»gemütvolle[n] Ausklingen[s]«⁵⁵ im *Heldenleben*. Durch die Zunahme solistisch-konzertierender Partien rückt der Schlussteil hier noch weiter weg vom sakralen Pathos und hin zu einer kammermusikalisch-dialogischen, überaus intimen Sphäre. Im Zentrum des umfangreichen, vielgliedrigen Finales steht eine breite Adagio-Kanti-

53 Er findet sich auch in einer frühen Skizze zur *Frau ohne Schatten* (Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 32, fol. 2^v), die später im Pänultima-Teil des dritten Akts verwendet wurde (nach Ziff. 230: *allmählich ruhiger*). Siehe dazu Christian Schaper, *Richard Strauss, »Die Frau ohne Schatten«*. Studien zu den Skizzen und zur musikalischen Faktur, Diss. Univ. Karlsruhe 2014, S. 114 ff., Druck in Vorbereitung.

54 Diese Überschrift findet sich im Erstdruck; in der Eulenburg-Studienpartitur [1924] wurde sie im Notentext getilgt (S. 167), obgleich sie auf der Titelseite weiterhin im Untertitel zu finden ist: *Introduzione, Tema con variazioni e Finale*.

55 Notat zu *Heldenleben* in Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 5, Nr. 40 f., zit. nach Werbeck, *Tondichtungen*, S. 165; Faksimile bei *Schuh*, S. 496 f.

lene (T. 854 bzw. T. 4 vor Ziff. 102), die in einer Skizze mit »feierliche Resignation« überschrieben ist (Abb. 4).⁵⁶ Ihre wohlklingend-harmonische Es-Dur-Sphäre (die die Grundtonart endgültig restituiert) wird punktuell durch eine illustrative, dissonante Sturmepisode gestört (in bewegtem Tempo und mit Anklängen an die Motivik der Widersacher des Helden, T. 867–882 bzw. T. 2 nach Ziff. 103 bis T. 2 vor Ziff. 106). Diese hinterlässt im abschließenden intimen »Duet« des Helden mit seiner Gefährtin (Horn und Solo-Violine) Spuren in Gestalt harmonischer Eintrübungen (Chromatik, Moll), die Strauss bei der Werkrevision noch verstärkte.⁵⁷ Dadurch ergibt sich insgesamt eine ambivalentere Schlusswirkung als das reine Idyll, das ursprünglich vorgesehen war. Im Übrigen sorgt die eingangs erwähnte Revision der letzten Takte dafür, dass die Lautstärke in den letzten sechs Takten noch einmal hoch- und wieder zurückgefahren wird⁵⁸ und so auf den energischen Gestus des Anfangs verweist, ähnlich wie am Ende von *Macbeth* und *Till Eulenspiegel*, diesmal jedoch ohne finale Tempobeschleunigung.

T. 854–857 (T. 4 vor Ziff. 102): VI. I/II



T. 788–790 (Ziff. 94): Kl.I, VI. I, Va.



T. 705–709 (Ziff. 85): Kl., Va.



T. 255–257 (Ziff. 29): Solo-VI.



T. 228–230 (T. 6 nach Ziff. 26): Solo-VI.



Abb. 4: R. Strauss, *Ein Heldenleben*, finales Kantilenen-Thema mit Antizipationen

56 Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 5, Nr. 21, zit. nach Werbeck, *Tondichtungen*, S. 163.

57 Vgl. Werbeck, *Tondichtungen*, S. 169.

58 Der Schlussakkord setzt fortissimo ein und wird dann über drei Takte bis zum Piano diminuiert.

Die entscheidende Wende zum langsamen Tempo erfolgt im *Heldenleben* freilich schon lange vor dem Auftritt der Kantilene. Dieser geht unmittelbar eine langsame Englischhorn-Episode voraus (T. 828 bzw. Ziff. 99), die aufgrund ihres pastoralen Charakters (und in Analogie zum Finale von *Don Quixote*) auf die »Weltflucht« des Helden zu beziehen ist. Deshalb erscheint es fragwürdig, den Beginn des sechsten und letzten programmatischen Teils des Werks (»Des Helden Weltflucht und Vollendung«) erst mit der Kantilene anzusetzen, wie es etwa Friedrich Rösch in seinem Werkkommentar tat.⁵⁹ Entgegen der einschlägigen Auffassung, *Heldenleben* sei klar gegliedert,⁶⁰ herrscht bezüglich dieser Zäsur keine Einigkeit.⁶¹ Tatsächlich fällt eine klare Trennung zwischen den Teilen fünf und sechs schwer. Der äußerlich stärkste Einschnitt ist die »lange« Generalpause in Takt 780 (T. 7 nach Ziff. 93). Die danach einsetzende Entwicklung führt ohne Unterbrechung bis zur Kantilene, allerdings unter starken Schwankungen des Tempos, das zunächst deutlich angezogen wird, um sich dann immer weiter zu verlangsamen; diese heterogene Pänultima-Phase ist inhaltlich bezogen auf Ekel und Zorn des Helden, die ihn zu seiner Weltflucht veranlassen. Die Generalpause hat freilich weniger eine gliedernde als vielmehr eine rhetorische Funktion: Sie steht für das angespannte Schweigen zwischen der herausfordernden Frage des Helden⁶² (die die Präsentation seiner künstlerischen »Friedenswerke« abschließt) und der von »Indolenz«⁶³ geprägten Reaktion der Widersacher.

Dies erklärt auch, weshalb sich die gleiche Zäsur schon einmal zuvor findet, zu Beginn der Hauptphase des fünften Teils (T. 699 bzw. T. 6 vor Ziff. 85). Diese Parallele bildet nur einen von vielen Bezügen zwischen fünftem und sechstem Teil. So folgt auf das »Nein« der Widersacher beide Male ein Thema (zerlegt in kleine Motive, T. 705 und T. 788 bzw. Ziff. 85 und Ziff. 94; vgl. Abb. 4), das später in der Kantilene des sechsten Teils seine »Vollendung« erfährt. Dieses Thema stammt ursprünglich aus dem dritten Teil (»Des Helden Gefährtin«), wo es von der Solo-Violine inmitten umfangreicher Solo-Passagen exponiert wird und daher nur wenig auffällt (T. 228

59 Friedrich Rösch, »Ein Heldenleben«. *Tondichtung für grosses Orchester von Richard Strauss. Erläuterungsschrift*, Leipzig [1899], S. 24 und 38.

60 Vgl. Youmans, »Tondichtungen«, S. 420–422.

61 Während Youmans, »Tondichtungen«, S. 420, ebenso wie Rösch für Takt 852 (T. 6 vor Ziff. 102) plädiert, sehen Wilhelm Klatte (Programmhefttext zu einer Aufführung des Werks am 3. März 1899 in Frankfurt am Main: *Richard Strauss. Ein Heldenleben*, Leipzig und Stuttgart 1899, S. 15) und Richard Specht (Vorwort zur Eulenburg-Studienpartitur [1924], S. IV) den Beginn von Teil sechs schon in Takt 780 (T. 7 nach Ziff. 93). Vgl. auch den Literaturbericht bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 444–447, der hervorhebt, dass sich keine der sechs programmatischen Überschriften vollständig mit der Musik deckt (ebd., S. 293 f.).

62 Strauss hat das Pendant dieser Stelle, den Abschluss des ersten Teils, selbst als Frage bezeichnet; vgl. Werbeck, *Tondichtungen*, S. 160 f.

63 Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 5, Nr. 40 f., zit. nach Werbeck, *Tondichtungen* S. 165; Faksimile bei Schuh, S. 496 f.

und T. 255 bzw. T. 6 nach Ziff. 26 und Ziff. 29). Daran zeigt sich beispielhaft die doppelte Formfunktion des fünften Teils: Er verweist einerseits, wie Walter Werbeck gezeigt hat,⁶⁴ in vielen Details auf die vorangehenden Teile zurück und erfüllt so innerhalb der sonatensatzähnlichen Gesamtanlage des *Heldenleben* die Funktion einer Reprise (freilich einer Transformationsreprise, bei der die Elemente der Exposition in veränderter Gestalt und Abfolge auftreten, das heißt in einem neuen Sinnzusammenhang, wie in diversen Sonatensätzen des 20. Jahrhunderts, etwa bei Skrjabin oder Schostakowitsch). Andererseits ist der fünfte Teil eng mit dem Schlussteil verwoben und bildet zusammen mit ihm eine neuartige Finalkonzeption. Neben den genannten thematischen Bezügen tragen dazu vor allem zwei Merkmale bei:

1. Das im Unterschied zur Exposition ganz überwiegend langsame Tempo: Der entscheidende Umschwung erfolgt schon in Takt 699 (T. 6 vor Ziff. 85), zu Beginn der Hauptphase des fünften Teils. Ab hier herrschen bis zum Ende langsame Tempi (und überwiegend gedämpfte Dynamik) vor.
2. Das Moment der Reflexion. Es resultiert daraus, dass Strauss als »Des Helden Friedenswerke« bekanntlich zahlreiche Zitate von Themen aus eigenen früheren Werken aufbietet. Dadurch dringt die reflektierte, epische Haltung, die in den vorangegangenen Werken primär für den Epilog konstatiert wurde, hier in den Hauptteil ein. Bei *Heldenleben* lässt sich nicht mehr klar trennen zwischen der Darstellung einer Handlung und dem abschließenden Kommentar des Komponisten; vielmehr wird dessen Reflexion über sein Schaffen selbst zum Thema der ganzen Komposition.

Die Aufmerksamkeit der Forschung war lange primär auf die Zitatcollage gerichtet, mit der sich Strauss selbst zum Helden zu erklären schien. Ebenso bemerkenswert und eng damit verbunden ist jedoch das primär langsame Tempo im letzten Drittel der Komposition (mehr als 200 Takte bzw. ca. 15 Minuten), das nicht nur die titelgebende Kategorie des Heroischen infrage zu stellen scheint, sondern auch in deutlichem Gegensatz zur klassischen Form- und Schlussgestaltung steht. Von einer »nahezu unproblematischen Sonatenform«, die »wie nach dem Lehrbuchschema« angelegt sei,⁶⁵ kann bei *Heldenleben* im Hinblick auf die zweite Hälfte keine Rede sein. Wie ratlos eine an traditionellen Formkategorien orientierte zeitgenössische Analyse dieser Tempodramaturgie gegenüberstand, zeigt etwa Richard Spechts Vorschlag, die Teile fünf und sechs als »Doppelkoda« aufzufassen.⁶⁶ Demgegenüber erscheint es sinnvoller, die beiden Teile als einen großen langsamen Schlussblock zu betrachten innerhalb einer Gesamtdramaturgie, die – unter Absehung von kleinen Episo-

64 Werbeck, *Tondichtungen*, S. 451–453.

65 Youmans, »Tondichtungen«, S. 420.

66 Specht, Vorwort zur Eulenburg-Studienpartitur, S. IV.

den – die unkonventionelle Tempofolge schnell–langsam–schnell–langsam aufweist. Diese Abfolge, die mit dem radikalen Verzicht auf eine (von Strauss sonst gern im Pänultima-Bereich verwendete) wirkungsvolle Schlusssteigerung einhergeht,⁶⁷ bildet einen Extremfall der hier aufgezeigten Tendenz einer Zunahme langsamer Abschnitte gegen Ende des Werks, welcher über die langsamen Finali von *Tod und Verklärung*, *Also sprach Zarathustra* und *Don Quixote* hinausgeht.

Dass dabei das »feierlich-resignative« Kantilenen-Thema erst fast zuletzt zum ersten und einzigen Mal in seiner »eentlichen«, vollendeten Gestalt präsentiert wird, der ein eigentümlicher »Ton des Schließens, des (Sich-)Verabschiedens«⁶⁸ eignet, bestätigt (ähnlich wie bei *Tod und Verklärung*) den finalen und geschlossenen Charakter der Komposition.⁶⁹ Strauss gelingt es hier, mit eher »unklassischen« Mitteln (langsamer Schlussteil, finale Exposition eines Themas mit ihr vorangestellten Varianten) eine individuelle Form zu schaffen, die in ihrer Geschlossenheit den klassischen Werken nicht nachsteht.⁷⁰ Damit bleibt auch kein Zweifel, dass diese Form ein rein diesseitiges Leben reflektiert. Die nachkomponierten Posaunenakkorde der letzten Takte (T. 922–927) können durchaus als feierliches Totengedenken gedeutet werden;⁷¹ dieses tönende »In memoriam«, das die plagale Subdominante⁷² ausspart, ist jedoch eindeutig auf den irdischen Nachruhm des Helden bezogen.

Dass mit *Heldenleben* ein Extrempunkt in Strauss' Auseinandersetzung mit dem Typus des langsamen Schlusstails erreicht war, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass der Komponist danach in der *Symphonia domestica* den entgegengesetzten Weg wählte mit einem im Tempo zwar differenzierten, aber durchgängig schnellen Fugen-Finale. Erst in der *Alpensinfonie* kam er wieder zum Konzept des reflektierenden Epilogs in [e]twas breit[em] und getragen[em] Tempo zurück, der diesmal sogar in der Partitur explizit als *Ausklang* deklariert ist. Ausgerechnet zu Beginn dieses Teils kommt mit der Orgel überraschend ein eindeutig sakral konnotiertes Element zum

67 Werbeck, *Tondichtungen*, S. 357 und 452 f.

68 Hansen, *Richard Strauss*, S. 186.

69 Dies gilt folglich auch bereits für die Erstfassung des Werks mit Pianissimo-Schluss (abgedruckt bei *Schuh*, S. 502 f.). Dass Strauss hier über den letzten Takt die Vortragsbezeichnung *verklingend* setzte, ändert nichts daran, dass die Schlussgestaltung bei *Heldenleben* insgesamt (in allen Fassungen) dem von ihm anderweitig so genannten Konzept des »Ausklangs« folgt.

70 In diesem Sinn wäre zu überlegen, ob die von James Hepokoski (»The Second Cycle of Tone Poems«, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, hrsg. von Charles Youmans, Cambridge 2010, S. 78–104, hier S. 102) zur Charakterisierung von *Heldenleben* gewählte Formulierung (»Invading and conquering the old »Classical« lands on modern terms«) nicht umgekehrt werden müsste: Strauss bedient sich eines romantischen Schlusstypus' für einen klassizistischen Zweck.

71 Nach *Schuh*, S. 504, sprach Strauss 1946 ironisch von einem »Staatsbegräbnis«. Vgl. auch Rösch, *Ein Heldenleben*, S. 39.

72 Über dem Orgelpunkt *Es* der Pauken erklingt in Posaunen und Tuben die Folge c-Moll – g-Moll – Es-Dur.

Einsatz. Von einem metaphysisch intendierten Verklärungsschluss kann gleichwohl keine Rede sein, denn gerade die *Alpensinfonie* ist mit ihrer »antichristlichen« Entstehungsgeschichte und der in ihr zelebrierten »Anbetung der Natur« ein dezidiert diesseitiges Werk.⁷³ Im Übrigen steht der *Ausklang* hier bemerkenswerterweise an vorletzter Stelle, was seinen epischen Charakter etwas relativiert (es bleibt letztlich offen, ob der Rückblick auf den absolvierten Weg aus der Sicht des Protagonisten oder eines handlungsexternen Erzählers/ Beobachters erfolgt). Darauf folgt als letzte Handlungsstation die *Nacht*, mit der sich der zeitliche und räumliche Bogen der in der Sinfonie evozierten ganztägigen Gebirgstour schließt. Die musikalische Evokation einer Landschaft und/ oder eines natürlichen Tages- oder Jahresablaufs in eine Bogenform mit langsamen Rahmenteilern zu fassen, war zu jener Zeit keineswegs neu (hier ließen sich zahlreiche Vorbilder nennen: von Mendelssohn und Gade über Raff und Tschaikowsky bis zu d'Indy⁷⁴). Die Bogenform gilt prinzipiell als geschlossene Form;⁷⁵ zugleich eignet ihr, gerade in Verbindung mit dem Thema des Tages- oder Jahresablaufs, jedoch auch ein zyklisches Moment im Sinn einer ewigen Wiederkehr, die über den Werkschluss hinausgeht. Diese Ambivalenz unterstreicht Strauss, indem er sein monumentales Landschaftsgemälde einerseits besonders nachdrücklich zur Ruhe kommen lässt (mit einem 23-taktigen Orgelpunkt auf *b/B*),⁷⁶ andererseits mit dem diatonischen *b*-Moll-Cluster aus der langsamen Einleitung schließt (wiedergegeben in Abb. 8 des Beitrags von Hartmut Schick im vorliegenden Band, S. 164), das heißt mit einer Dissonanz, die nicht nur über die getupften Pizzicati bei *Zarathustra* hinausgeht, sondern auch über die Schlussbildungen anderer, teils jüngerer Komponisten seiner Zeit.⁷⁷

73 »Ich will meine *Alpensinfonie*: den Antichrist nennen, als da ist: sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur.« Schreibkalendereintrag von Richard Strauss, Mai 1911, zit. nach Rainer Bayreuther, *Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse und Interpretation*, Hildesheim 1997, S. 208. Zu Genese und Aussage dieses Werks vgl. ebd., passim.

74 Vgl. Keym, »Mendelssohn und der langsame Schluss«, S. 4 f., 16 und 19, sowie ders., »De la ›Divine Bonté‹ à l'›Antéchrist‹? *Jour d'été à la montagne* de Vincent d'Indy comparé à *Eine Alpensinfonie* de Richard Strauss«, in: *Vincent d'Indy et son temps*, hrsg. von Manuela Schwartz, Sprimont 2006, S. 195–210.

75 Vgl. Steinbeck, »Das eine nur will ich noch«, S. 281.

76 Diesem »Schluss-Pedaltton« geht, getrennt durch eine Pause, die Quinte *F* im Bass voraus.

77 Man denke etwa an den Dreiklang mit Sixte ajoutée am Ende von Mahlers *Lied von der Erde* oder an die reinen Dreiklangsschlüsse von Schönbergs Zweitem Streichquartett und Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*.

Abschließend bleibt Folgendes festzuhalten: Mit seiner Präferenz für langsame und leise Schlussteile knüpfte Strauss in seinen Tondichtungen einerseits an eine Entwicklung an, die bereits im frühen 19. Jahrhundert begonnen hatte; andererseits gewann er diesem Modell durchaus neue und unterschiedliche Seiten ab. Neben den jeweiligen Erfordernissen des Sujets, das freilich fast immer einen Lebenslauf nachzeichnet, spielte hier ab den 1890er-Jahren zunehmend eine Tendenz zum die Handlung reflektierenden Epilog hinein (die Strauss später auch in Bühnenwerken wie dem *Rosenkavalier* fortsetzte). Zu den für ihn ebenso charakteristischen zupackenden Allegro-Phasen stehen die langsamen Schlussteile in einem komplementären Spannungsverhältnis, das unterstreicht, dass in Strauss' Musik neben dem Dramatischen⁷⁸ auch die lyrisch-intime Sphäre starkes Gewicht hat.⁷⁹

Was die geschichtliche Einordnung dieser Befunde betrifft, so ist mit Blick auf die zahlreichen Finali mit langsamem Tempo in der Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts (etwa bei Schönberg und Berg, Bartók und Ives, Milhaud und Messiaen) festzustellen, dass es bei diesem Merkmal zwischen dem 19. Jahrhundert und der neuen Musik keinen scharfen Bruch gibt, sondern eine kontinuierliche Linie; innerhalb dieser Entwicklung steht Strauss weder am Anfang noch am Ende, sondern durchaus in der Mitte. Blickt man freilich näher auf die von ihm mit seinen langsamen Schlüssen intendierte Wirkung, so wird klar, dass er sich darin deutlich abhebt von vielen seiner Zeitgenossen, Vorgänger und Nachfolger, die damit eine entgrenzende Öffnung des Werks anstrebten im Sinn der romantischen Metaphysik der Tonkunst. Demgegenüber wählte Strauss mit dem langsamen Schluss ein romantisches Ausdrucksmittel (das in der Wiener Klassik bis zum späten Beethoven quasi nicht vorkommt), um in einer Zeit, in der die klassischen Formtypen ihre normative Kraft weitgehend eingebüßt hatten, das durchaus klassizistische Ziel zu erreichen, seinen Werken einen nachdrücklichen Abschluss zu geben.

78 Vgl. Werbeck, *Tondichtungen*, S. 86 f.

79 Diese Seite betonte unlängst auch Wolfgang Rathert, »Strauss und die Musikwissenschaft«, in: *StraussHb*, S. 531–545, hier S. 542, mit Bezug auf einen Text von Jean Chantavoine von 1911.

Vom Bayerischen Defiliermarsch zu Gustav Mahler. »Poetischer Kontrapunkt« im *Don Quixote* von Richard Strauss¹

Bernd Edelmann

Im ersten erhaltenen Brief an Ludwig Thuille schreibt Richard Strauss am 5. Oktober 1877: »In den Harmoniestunden habe ich jetzt den doppelten Kontrapunkt.«² Eineinhalb Jahre später meldet er mit einem gewissen Stolz: »Ich bin jetzt schon bei der 4stimmigen Fuge, also dem Gipfel, dem der ganze Kontrapunkt zustrebt.«³ Strauss hat zwar noch 1884 ein eher konventionell geratenes Klavierwerk, *14 Improvisationen und Fuge* TrV 130, komponiert und Hans von Bülow gewidmet, doch sein Verhältnis zum Kontrapunkt blieb gespannt. Um 1895 schrieb Strauss: »eine gute 5stimmige Fuge zu schreiben, ist doch kein Zeichen großer ›Technik‹, das gehört erst unter die Rubrik der Handwerkergeschicklichkeit [...]. Wenn die Fuge nicht etwas ›ausdrückt‹, was über die ›gute Führung der 5 Stimmen an sich‹ hinaus ist.«⁴ Eine Fuge musste also im Dienste (s)eines »Ausdrucksbedürfnisses« stehen. Daher pflegte er früh von »poetischem Kontrapunkt« zu sprechen.

Von einer »poetischen Idee« – gerade bei Fugen – sprach bereits Beethoven. Ich werde nun kurz von Beethoven, Brahms und Wagner reden, um Strauss' Vorstellung näher einzukreisen. Die drei Belegstellen sind viel zitiert, ihr methodisches Potenzial ist keineswegs ausgeschöpft.

Zuerst also Beethoven: »Eine Fuge zu machen, [...] ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten und heut' zu Tage muß in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.«⁵ Diese Worte fielen nach der Uraufführung der *Großen Fuge*, die bekanntlich zuerst der Finalsatz des B-Dur-Quartetts op. 130 war. Der zweite Geiger des Schuppanzigh-Quartetts, Karl Holz, hatte Beethoven berichtet: »Die Fuge

1 Diese Studie zu den Skizzen von Strauss' *Don Quixote* widme ich dem Ordensstatthalter des Johanniterordens und vortrefflichen Cellisten, Ruprecht Graf zu Castell-Rüdenhausen.

2 Richard Strauss – Ludwig Thuille. Ein Briefwechsel, hrsg. von Franz Trenner, Tutzing 1980, S. 25.

3 Brief von Strauss an Thuille, 08.05.1879; das Studienheft ist erhalten: Kontrapunktische Studien II, TrV 81.

4 Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2), Tutzing 1996, S. 535.

5 Zit. nach Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie, Fünfter Theil*, Hamburg 1860, S. 219.

ging unverstanden vorüber.« Was ist also die »poetische Idee« der *Großen Fuge*? Verstehen wir sie heute besser? Der Satz von Beethoven, den Wilhelm von Lenz erst 1860 veröffentlichte, hat sich in den Köpfen festgesetzt, auch bei Strauss.

Nun zu Brahms, der die Aufführung von Strauss' f-moll-Sinfonie am 18. Oktober 1885 in Meiningen gehört hatte. Während Bülow deren »meisterlichste Kontrapunktik« lobte, kritisierte Brahms: »Ganz hübsch [...] Junger Mann [...]. [Aber] Ihre Sinfonie enthält zuviel thematische Spielereien. Dieses Übereinanderschachteln vieler nur rhythmisch kontrastierender Themen auf einen Dreiklang hat gar keinen Wert.«⁶ Strauss hat sich zwar den Rat von Brahms zu Herzen genommen, aber anders, als er gemeint war. Wieder Strauss: »Damals habe ich eingesehen, daß Kontrapunkt nur berechtigt ist, wenn eine poetische Notwendigkeit zwei oder mehrere nicht nur rhythmisch, sondern gerade harmonisch aufs stärkste kontrastierende Themen zu vorübergehender Vereinigung zwingt. Das leuchtendste Beispiel für diese Art poetischen Kontrapunktes findet sich im dritten Akt des ›Tristan‹.«⁷

Diese Umdeutung ist bezeichnend. Strauss hat sich etwa mit 17 Jahren erstmals mit der *Tristan*-Partitur befasst und war von da an Feuer und Flamme für Wagner.⁸ Bei Wagner lernte er, was poetischer Kontrapunkt sein kann: eine untrennbare Verbindung von Dichtung und Musik, die Wagner dichterisch-musikalische Periode nennt. So erschloss er sich eine Art von Kontrapunkt, die zwar die Technik der Fugenkomposition nutzt, sie jedoch in den Dienst einer programmatischen Idee stellt.

Strauss' Phantasie entzündet sich nicht an »autonom« musikalischen Fugenthemen, sondern an »Gestalten«. Die bisher unverstandene Introduction zu *Don Quixote* ist hierfür ein Musterbeispiel, weil Strauss' Notizen in Skizzenbüchern besonders umfangreich sind und zudem seine »poetischen Ideen« schon zur Uraufführung veröffentlicht waren. Am 29. Januar 1898 notierte Strauss in seinem Schreibkalender: »Nachmittags A[rthur] Hahn Don Quixote für Analyse vorgespielt.«⁹ Im Programmheft der Uraufführung fünf Wochen später lagen dann die eingehenden Erläuterungen vor, die Arthur Hahn direkt vom Komponisten erhalten hatte.¹⁰ Es ist also fahrlässig, wenn in neueren Studien zu *Don Quixote* diese authentischen Hinweise völlig übergangen werden. Zum Beispiel notiert ein Autor 2002 die verschiedenen Themen der Introduction und spricht dann von einer »verwirrende[n] Vielzahl thematischer Gebilde von extrem unterschiedlicher Ausdruckshaltung, die strukturell nicht aus-

6 BE, S. 190.

7 Ebd.

8 Siehe Bernd Edelmann, »Strauss und Wagner«, in: *StraussHb*, S. 66–83, insbesondere S. 68f.

9 *TrennerC*, S. 161.

10 Klaus Wolfgang Niemöller, »Ironische Brechung als ästhetische Dekonstruktion in der Tondichtung *Don Quixote* von Richard Strauss«, in: *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik. Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hartmut Hein und Fabian Kolb, Laaber 2010, S. 225–242, hier S. 229.

einander ableitbar sind und sich auch nicht auf eine bestimmte Semantik festlegen lassen.«¹¹ Kann man wirklich an der Semantik eines Hornthemas in Es-Dur zweifeln – nach der *Eroica* und dem *Heldenleben*? Je fragwürdiger die Prämissen, desto kühner die Schlussfolgerungen. Unser Autor hält es für

»sinnlos [...], nach einem der Introdution zugrundeliegenden Formprinzip zu suchen, ist doch die Formlosigkeit, die völlig irrationale und alogische, kaleidoskopartige Reihung gerade ihr Programm. Die Introdution ist mit keiner traditionellen Formkategorie adäquat beschreibbar. Die Besonderheit der literarischen Vorlage hat es Strauss hier ermöglicht, das Wagnis eines weitgehend formfreien Komponierens einzugehen, und er hat sich damit erstaunlich weit in kompositorisches Neuland vorgewagt.«¹²

Das klingt, als sei Strauss ein früher Aleatoriker. Ärger kann man sein musikalisches Denken nicht missverstehen.

Strauss' Grundidee für die Introdution ist: »Über der Lektüre von Ritterbüchern verliert Don Quixote seinen Verstand.« Woher kommt diese Idee? Strauss besaß eine Ausgabe von 1870, deren Übersetzer merkwürdigerweise nicht genannt ist.¹³ Unmittelbar nach dem Titelblatt findet sich eine Grafik (Abb. 1). Sie stammt, wie es auf dem Titelblatt heißt, von dem französischen Illustrator Tony Johannot und wurde von einem C. Offterdinger neu gezeichnet. Dies Bild also muss Strauss, den Augenmenschen, unmittelbar angesprochen haben, *nicht* die bekanntere Grafik von Gustave Doré, die in Programmheften und Aufsätzen zu *Don Quixote* gewöhnlich abgebildet wird. Doré zeigt, wie kampflustige Ritter, bedrängte Jungfrauen und phantastische Fabelwesen auf den im Lehnstuhl sitzenden und lesenden Don Quixote einwirken.

Die Grafik in Strauss' Ausgabe ist viel schlichter. Don Quixote sitzt inmitten von alten Waffen und Rüstungsteilen, er unterbricht gerade seine Lektüre und sieht seinen Gast, den »Leser«, offen, doch vielleicht auch etwas verärgert an, weil er beim Lesen gestört wird. Cervantes schildert Don Quixotes Lesehunger auf zwei Seiten. Besonders schätzte der Hidalgo »zärtliche Liebeserklärungen und Fehdebriefe« in den Werken von Feliciano de Silva, mit Sätzen wie: »Das unsinnige Unrecht, das

11 Wolfgang Marggraf, »Die Introdution des Don Quixote von Richard Strauss«, in: *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*, hrsg. von Michael Heinemann, Laaber 2002, S. 83–91, hier S. 88; das Thema des Horns in F (T. 59) ist falsch transponiert: eine Quinte, nicht eine Quart abwärts, also klingend Es-Dur, nicht F-Dur; wegen der Generalvorzeichen von D-Dur (!) und fehlender Auflösungszeichen vor *cis* ergeben sich übermäßige Sekunden und Tritoni.

12 Ebd., S. 89 f.

13 Miguel Cervantes de Saavedra, *Der sinnreiche Junker Don Quixote von La Mancha. Aus dem Spanischen übersetzt, mit dem Leben von Miguel Cervantes nach Viardot und einer Einleitung von Heinrich Heine*. Dritte Auflage in neu bearbeiteter Uebersetzung, 2 Bände, Stuttgart 1870; vgl. Werbeck, *Tondichtungen*, S. 149.



Abb. 1: Cervantes, *Don Quixote* [1870], Frontispiz

Ihr meinem Sinn anthuet, schwächt so sehr meinen Sinn, daß ich nicht ohne Sinn mich über Eure Schönheit beklage« oder: »Der hohe Himmel, welcher Eure Göttlichkeit mit göttlichen Sternen schmückt und Euch der Würden würdigt, deren Eure Hoheit würdig ist.« Dies kommentiert Cervantes: »Ueber solcher geistreichen Speise zehrte sich das Hirnmark unsers Ritters auf. Er zermartete sich, einen Sinn aus diesem Wirrwarr herauszuwirren, über welchen selbst Aristoteles vergeblich gegrübelt hätte, wäre er auch ausdrücklich deßhalb wieder auferstanden.«¹⁴ Don Quixotes Romanhelden, Cid Rui Diaz, Bernardo del Carpio, Reynald von Montalban etc., sagen dem heutigen Leser nichts und bedürfen ausgiebiger Kommentare von Romanisten. Diese Art Literatursatire kann Musik nicht abbilden. Strauss half sich damit, dass er für seine Introduction ein eigenes Szenario entwarf. Er stellt uns musikalisch erst Don Quixote selbst, dann Dulcinea und vier Rittergestalten vor. Diese Miniaturepisoden von wenigen Takten werden durch ein langes Lesethema zusammengehalten.

14 Cervantes, *Don Quixote*, Band 1, Kap. 1, S. 38.

Strauss' Skizzen sind der Schlüssel zu seinem musikalischen Denken. Erste, vorbereitende Skizzen samt programmatischen Hinweisen, letztere zum Großteil bereits veröffentlicht, stehen im Skizzenbuch Tr. 4.¹⁵ Weil hier aber die Frage der musikalischen Form, die Strauss aus dem Stoff entwickelt hat, behandelt werden soll, lege ich das Particell, die Verlaufsskizze der Fugenexposition in Transkription vor. Strauss nennt sie »II. Skizze« und hat dafür nicht eines seiner kleinen, querformatigen Notizhefte benutzt, sondern 24-zeilige Notenblätter im Folioformat, die nachträglich zum Skizzenbuch Tr. 3 zusammengebunden wurden.¹⁶ Die Transkription der Skizzen ist hier kein Selbstzweck, sondern soll die beiden Entwurfsstadien zusammenführen. Dem Particell sind daher in spitzen Klammern (<Tr. 4: ...>) Strauss' Programmhinweise aus den frühen Einzelskizzen beigelegt. Taktzahlen in eckigen Klammern sollen den Vergleich sowohl mit der Partitur wie mit dem bereits veröffentlichten Facsimile der ersten Seite erleichtern, die die Takte 1 bis 46 der Introduction umfasst.¹⁷ Die Taktzählung entspricht der Eulenburg-Studienpartitur, die den unvollständigen ersten Takt als Volltakt zählt.

Der hermeneutische Zweck heilige auch weitere editorische Kompromisse: Wegen der großen Notenblätter und der sehr engen Schrift von Strauss ist eine diplomatische Umschrift nicht möglich. Schlüssel schreibt er nur vereinzelt, insbesondere dann, wenn der Schlüssel wechselt. Als Lesehilfe sind sie stillschweigend eingefügt. Die Tonart D-Dur der Introduction war Strauss klar. Er notiert daher die Generalvorzeichnung, sogar ohne Violinechlüssel, überhaupt nur im ersten System. Um wenigstens in dieser Hinsicht den Eindruck des Skizzenhaften zu bewahren, bleiben Generalvorzeichen weg. Vorzeichen und Auflösungszeichen im Verlauf überträgt die Transkription so, wie sie in der Quelle stehen. Fehlende Vorzeichen oder fehlende Pausenzeichen sind aus dem musikalischen Zusammenhang (oder mit einem Blick in die Partitur) unschwer zu ergänzen.

Die Skizzen sind zudem übersät mit Vermerken zur Instrumentation und mit Ziffern zur Disposition der Partiturseiten, die erst fürs Ausschreiben der Partitur nötig wurden. Sie bleiben unberücksichtigt. Übernommen sind jedoch die frühen Instrumentenangaben, die Strauss unmittelbar im Entwurfsstadium eingetragen hat.¹⁸

15 Franz Trenner, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch*, Tutzing 1977, S. 7 f.; dort auch knappe Quellenbeschreibungen.

16 Trenner, *Skizzenbücher*, S. 4 f.

17 Stephan Kohler, »Der Kampf eines Themas gegen ein Nichts. Richard Strauss' symphonische Dichtung »Don Quixote« op. 35«, in: *Berliner Philharmonisches Orchester, Programmheft zu den Konzerten vom 30. / 31. Dezember 1980*.

18 Frau Gabriele Strauss hat großzügig wie immer erlaubt, die Skizzenübertragungen zu veröffentlichen, wofür ich ihr herzlich danke.

Don Quixote

Abb. 2: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 3, S. 3, Zeile 1–14 (bis T. 27)



[33] <Tr4: jetzt Fismoll Ritter, mit Riesen kämpfend>



<Tr4: von hier ab verschiedene Rittergestalten (von Ausrufen des Entzückens unterbrochen)>



die Ritter alles Soloinstrumente, das Fugenthema von einer ensemble Gruppe Streicher gespielt

Die drei Themen des Don Quixote

Als erstes stellt Strauss den ritterlichen Charakter des Don Quixote dar. Die sechs Töne des Fanfarenmotivs (*a-h-fis-d-fis-a*) sind seine musikalische Visitenkarte. Die Versetzung des Motivs um eine Quart höher (T. 3) zum subdominantischen Quintsextakkord eröffnet eine Kadenz, die aber bereits auf der Dominante durcheinandergerät: Zwar löst sich der Quartsextakkord in den Oberstimmen zum A-Dur-Akkord, die Unterstimmen halten aber noch am Sextakkord der Tonika fest. Erst im letzten Achtel von Takt 4 finden sie in der Dominantsepte zusammen. Dies ist der erste harmonische Hinweis auf eine »Marotte«, eine »Macke« des Don Quixote.

Das zweite Thema, mit *grazioso* bezeichnet, stellt den galanten Charakter des Ritters dar. Die Imitation in den zweiten Violinen und Bratschen mag etwa geistreiches Parlieren andeuten. Doch Don Quixote schweift ab. Unversehens befindet er sich in As-Dur (T. 8 f.) und findet nur mit Mühe zur Dominante und zu D-Dur zurück. Wieder drückt Strauss die gezierten und geschraubten Sätze, die Cervantes seinem Helden in den Mund legt, durch ein harmonisches Analogon aus.

Dass mit dieser Musik etwas nicht stimmt, bestätigt – freilich mit anderer Absicht – ein prominenter Kronzeuge: Heinrich Schenker in seiner *Harmonielehre* von 1906:

»Anmerkung. Unnatürlich und daher unzulässig erscheint mir dagegen z. B. die Vordersatzkonstruktion in den Takten 4–12 des »Don Quixote« von Richard Strauß, Op. 35.

Ich wenigstens empfinde hier deutlich, wie der Autor die normale Entwicklung zur Dominante (A-dur) umgehen wollte, bloß weil sie eine normale ist.

Nun ist es aber eines »Modernen« Sache nicht, Natur und Natürlichkeit zu respektieren, am wenigsten dort, wo sie just am Platze wären. Glaubt vielleicht der Autor, die Natur werde wirklich seit der Geburt seines Opus ihren Grundtönen eine andere erste Oberquinte (hier also As statt A zum Grundton D) anerkennen und angewöhnen wollen? Man mißverstehe mich nicht: ich wende nichts dagegen ein, daß der Vordersatz in As ausläuft, wohl aber dagegen, daß dieses Auslaufen nicht künstlerisch fertig komponiert – wie z. B. die oben erwähnte Stelle bei Schubert [Klaviersonate A-Dur, D 959, 1. Satz, T. 31–40; Anm. d. Verf.] – sondern nur, wie zum Hohn der Natur, einfach unmotiviert hingestellt erscheint mit der Laune eines Menschen, der nicht weiß, was er will, was sich schickt.«¹⁹

19 Heinrich Schenker, *Harmonielehre*, Wien 1906, S. 299 f., mit der vollständigen Partitur dieser Takte.

Auf die Idee, dass ein verrückter Hidalgo auch in seiner Galanterie sich nicht »normal« benimmt, kommt Schenker nicht. Es ist der alte Streit, ob die Musik Regeln verletzen darf, wenn es der künstlerische Ausdruck verlangt. Ein klassischer Fall ist der unversöhnliche Streit zwischen dem Theoretiker Giovanni Artusi (*L'arte del contrapunto*) und Claudio Monteverdi, der sich an einer unvorbereiteten None im Madrigal *Cruda Amarilli* entzündete. Strauss selbst vertraute gelassen darauf, dass sich »auch die verwegensten Werke« gegenüber »papierenen Kundgebungen ihrer Gegner« auf Dauer durchsetzen würden. »Zünftige Fachgenossen, die ängstlich besorgt um ihre eigene Wertschätzung, ohne schöpferische Potenz, lediglich im Besitz einer gewissen Kompositionstechnik irgendeiner verflossenen Kunstepoche, eigensinnig und gewalttätig gegen jede Ausdehnung künstlerischer Formgebiete sich sträuben, Kritiker, deren Kunstanschauung auf einer erstarrten Ästhetik vergangener Zeiten basiert,«²⁰ nannte er diese Herren mit souveräner Verachtung.

Die Harmonik des dritten Themas (T. 13–17) mit chromatisch parallel verrückten Septakkorden ist vollends Sinnbild für die Verrücktheit von Don Quixotes Hirn. Dass am Anfang der Klangfolge ein halbverminderter Septakkord (*gis/h/d/fis*) steht, ist gewiss kein Zufall. Es ist dies der zweite Tristanakkord des *Tristan*-Vorspiels. Nicht nur verweist die Chromatik des Bassganges auf die *Tristan*-Harmonik, sondern der mit dem sogenannten Sehnsuchtsmotiv verbundene Akkord deutet auch die Sehnsucht Don Quixotes an, selbst Abenteuer zu bestehen. Schließlich ist Tristan selbst ja ein mittelalterlicher Ritter, den Melot im Zweikampf verwundet hat und der auf seinem Siechbett von Wahnvorstellungen heimgesucht wird.

Gemeinsam ist also allen drei Themen, dass sie den Wahn Don Quixotes harmonisch darstellen. Doch unterscheiden sie sich in der musikalischen Gestalt. Das erste Thema ist primär eine Melodie über den Akkorden einer viertaktigen Kadenz. Das zweite ist imitatorisch gearbeitet und aufgrund der Ausweichung nach As-Dur großflächiger. Das dritte schließlich ist rein klanglich angelegt. Die Klarinettenfigur, eine einfache Dreiklangsbrechung ohne melodisch-motivische Kontur, bereitet eine äußerst verschrobene Kadenzierung vor.

»Verwirrte Lectüre« und Lesefuge

Die musikalische Form der Introduction ist ein Problem. Herwarth Walden²¹ schreibt nur, die Einleitung schildere »die Vorgeschichte der Handlung«, und lässt die Frage

²⁰ BE, S. 19.

²¹ Herwarth Walden, »Don Quixote«, in: *Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen*, hrsg. von dems., Berlin o. J., S. 128–149, hier S. 130.

der Form offen. Mathias Hansen spricht von einem Abschnitt, »in dem sich sonderbare bis befremdliche Ereignisse im Tonsatzgeschehen aneinanderreihen«; er erinnere »an die Buntheit, aber auch an die Zufälligkeit kaleidoskopischer Konstellationen. Die Musik gleicht einem Mahlstrom, der alles Konturierte in sich hineinreißt und nur noch ein unkontrolliert wirkendes Gestikulieren zurücklässt.«²² Versuche, die Introduction als Exposition einer Sonatensatzform²³ und die Ritter-Episoden als Couplets einer rondoartigen Form (bis zu T. 80)²⁴ zu deuten, wollen von Teilmomenten auf das Ganze einer zweifellos komplexen Form schließen. Und wenn die Introduction als »eine sinfonische Dichtung en miniature«²⁵ bezeichnet wird, so sagt das gerade noch nichts über die musikalische Form aus. Solange es noch als primäre Aufgabe der Musikwissenschaft gilt, die Intention des Autors zu erforschen, ist es methodisch unverzeihlich, wenn die eindeutigen Hinweise von Strauss – »Lesethema«, »Fugenthema« – gänzlich übergangen werden. Betrachten wir also die Introduction unter der Prämisse, sie sei eine Fuge. Nach einer sorgfältigen Bestandsaufnahme ist dann zu fragen, worin sich diese Strauss'sche Fuge von einer traditionellen Fuge unterscheidet. Oder ist sie etwa so anders geartet, dass sie der Gattung Fuge nicht ernsthaft zugerechnet werden kann?

Strauss hat aus der Idee der »verwirrten Lecture«²⁶ drei einfache Prinzipien entwickelt:

1. Er trennt Don Quixotes Wirklichkeit streng von dessen Phantasiewelt, seinen »Phantomen«. Das Lesen der Ritterbücher ist real. Strauss notiert darum im Skizzenbuch Tr. 3 zum Thema der Bratschen (T. 20): »Lesethema ohne Sord., sonst stets Sord. von hier ab«.
2. Don Quixotes »Phantome« sind Ritter, und Strauss grenzt sie instrumentatorisch vom Lesethema ab: »die Ritter alles Soloinstrumente, das Fugenthema von einer ensemble Gruppe Streicher gespielt«. Sobald Streicher Ritterthemen mitspielen, sind sie darum zu dämpfen. Wenn Strauss für die Rittergestalten Blechbläser verwendet, dann nicht nur wegen deren heroischer Semantik, sondern auch, weil es für sie Dämpfer gibt. Holzbläser kennen keine Dämpfer, so können sie zwar das Lesethema mitspielen, taugen aber nicht zur Darstellung von Rittern. Diese Tren-

22 Mathias Hansen, *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel 2003, S. 150, 153.

23 Graham H. Phipps, »The logic of tonality in Strauss's *Don Quixote*: A Schoenbergian evaluation«, in: *19th-Century Music* 9 (1985/86), H. 1, S. 189–205, hier S. 200–205. Wolfgang von Walterhausen (*Richard Strauss. Ein Versuch*, München 1921, S. 62) hatte aufgrund der Dualität von Don Quixote und dem Phantom seiner Dulcinea vorsichtig formuliert: »so mußte die Introduction [...] eine kontrastierende Themenaufstellung bringen, die dem Charakter einer Sonatenexposition nahesteht.«

24 Werbeck, *Tondichtungen*, S. 456.

25 Marggraf, »Introduction«, S. 89.

26 Vgl. Skizzenbuch Tr. 4, S. 16 (siehe Abb. 14).

nung von realem Lesen und Wahnideen ist in der Partitur konsequent realisiert. Sobald ein Horn das Lesethema mitspielt, ist der Dämpfer abzunehmen, doch selbst ein einzelnes Motiv aus einem Ritterthema ist stets gedämpft zu spielen.

3. Zu jedem Ritterabenteuer, zu jedem Kampf, gehören zwei. Die Kontrapunkte sind daher paarig angelegt.

Das Lesethema prägt wie ein *cantus firmus* den Aufbau der Fuge. Anders als ein traditioneller, den Tonsatz festigender *cantus firmus* klingt es aber verwirrend und chaotisch. Doch bei näherem Zusehen ist es klar gegliedert. Es beginnt diatonisch. Nach dem Initium des Quixote-Motivs wirkt der diatonische Abstieg mechanisch und trivial. Die Punktierungsfigur hat aber wohl den Sinn, das Thema im Durcheinander der Fuge hörbar zu halten. Ab Takt 21 sequenziert Strauss ein Motiv, das mit dem Aufschwung der kleinen Sexte beginnt und dann chromatisch absinkt. Die kleine Sexte gilt zwar seit alters als Intervall der Klage (»threnodische Sexte«), doch liegt es nahe, an die besondere Gestalt des Leidensmotivs im *Tristan* zu denken. Die meist mit Sextsprung erreichten Hochtöne steigen kontinuierlich auf: *fis – g – a – b – cis*. Trotz der verwirrenden Chromatik entsteht eine melodische Kontur. Wie üblich mündet das Fugenthema in eine Modulation, hier von D-Dur nach G-Dur. Strauss hat den Modulationsweg in der Skizze angedeutet. Ein chromatischer Bassgang (*D-Es-E-F*) führt zur Dominante von D-Dur, die diatonisch in eine Doppeldominante von G-Dur umgedeutet wird. Alle diese Akkorde, nicht nur die in der Skizze eingeklammerten, hat Strauss weggelassen. So fällt zwar die klangliche Orientierung am Bassgang weg, dafür beginnt die Fuge, wie es die Konvention will, mit dem einstimmigen Vortrag des Themas.

Dulcinea

Zum folgenden G-Dur-Thema notiert Strauss: »Dulcinea ideal«. Was meint er mit »idealk«? Eine frühe Notiz im Skizzenbuch Tr. 4 (S. 17) klärt das: »Dulcinea | letzter Schluss: der Tod Don Q.: das I. ritterliche Thema (Ddur) (ihm gleichsam im Tode noch als Ideal vorschwebend) zerpflückt«. Als er dann die Komposition ausarbeitet, notiert er zum Finale: »Don Quixote gesundet vom Wahnsinn, Tod und Abschied«.²⁷ Von Anfang an hat Strauss den Schluss im Auge,²⁸ in dem die Themengestalt sich auflöst – als musikalische Allegorie für Quixotes Tod. Dies Thema des Finale (T. 691) ist eine große, ruhige Kantilene, die Strauss ebenso mit liegenden Akkorden begleitet

27 Faksimile der Seite 77 aus Skizzenbuch Tr. 3 bei *Schuh*, S. 477.

28 Werbeck, *Tondichtungen*, S. 149.

wie das Dulcinea-Thema. Musikalisch meint »ideal« also zunächst einmal nur eine Gesangsmelodie mit schlichter Begleitung.

Doch ist die Sache beim Dulcinea-Thema komplizierter. Zwar wecken die Zweitaktgruppen zu Anfang, verbunden mit Kadenzharmonik, die Erwartung einer Achttaktperiode mit dominantischem Ende des Vordersatzes (T. 28). Doch mit zwei Septakkorden über dem Orgelpunkt G schlägt Strauss eine neue Richtung ein und moduliert nach fis-moll. Wie das Quixote-Thema das G-Dur-Thema vorbereitet hatte, so zielt nun das Dulcinea-Thema auf den Einsatz des ersten Ritterthemas.

In der Skizze notiert Strauss nur die Begleitakkorde, und zwar bereits mit dem Vermerk »Harfe«. Die Liegeklänge in den gedämpften Streichern kennt erst die Partitur. Die Harfe verwandelt die »absolut-musikalische« Melodie zu einer *Szene*: Ein Troubadour – oder der Ritter Don Quixote selbst – bringt seiner angebeteten Dame ein Ständchen. Was Strauss »Ideal« nennt, lässt sich so auch vom Sujet her deuten: Dulcinea ist Quixotes Idealbild einer hohen Dame, der er seine Taten als Ritter weiht. Warum vertraut Strauss also das Thema der Oboe an, die nicht mit Sordino gespielt werden kann? Einerseits steht Dulcinea auf der Grenze von Wahn und Wirklichkeit. Denn das hübsche Bauernmädchen namens Aldonza Lorenzo aus dem Nachbarort, eine Jugendliebe des Don Quixote, ist ja eine leibhaftige Person, keine rein wahnhaft-einbildung wie die Windmühlen, die Quixote als Riesen sieht. Andererseits hat Strauss bereits in *Don Juan* ein Oboenthema komponiert, das er in einem Brief an seinen Vater als ein klangliches Ideal darstellt: »Besonders schön klang die Oboenstelle in G-Dur mit den vierfach geteilten Kontrabässen, die geteilten Celli und Bratschen, alles mit Sordinen, auch die Hörner alle mit Sordinen, das klingt ganz magisch«.²⁹ Dieses »magische« Klangbild ist ihm hier wichtiger als die große Strategie, Quixotes Wahnvorstellungen nur in Sordino-Klängen auszudrücken. Denn wenn das traditionell »Anna« benannte Oboenthema in *Don Juan* »Reinheit und Anmut dieser zarten Mädchenseele« versinnbildlicht,³⁰ dann gilt das ebenso für das »Ideal« des Dulcinea-Themas.

Für Strauss hat dies »Ideal« aber noch eine weitere, nämlich philosophische Dimension, wie er sie der Mozart'schen Melodie zuerkennt:

»Mit dem langsamen Teil von Donna Annas sog. Briefarie [Non mi dir bell'idol mio], in den beiden Arien der Gräfin im »Figaro« stehen Idealgebilde vor uns, die ich nur mit Platos »Ideen«, den Urbildern der ins sichtbare Leben projizierten Gestalten vergleichen kann. [...] Die Mozartsche Melodie ist – losgelöst von jeder irdischen Gestalt – das Ding an sich, schwebt gleich Platos Eros zwischen Himmel und Erde, zwischen sterblich und unsterblich – befreit vom »Willen« –,

29 Brief vom 08.11.1889 nach der ersten Probe mit dem Weimarer Orchester, *ElternB*, S. 119.

30 Wilhelm Mauke, »Don Juan. Tondichtung nach N. Lenau op. 20«, in: Walden, *Symphonien und Tondichtungen*, S. 46–60, hier S. 55.

tiefstes Eindringen der künstlerischen Phantasie, des Unbewußten in letzte Geheimnisse, ins Reich der »Urbilder.«³¹

Gegen diese Vermengung der Platonischen Ideen und seines Höhlengleichnisses mit Schopenhauers Prinzip des »Willens« als eines vernunftlosen, triebhaften Drängens ins Dasein könnte ein Philosoph viel einwenden. Strauss, der Optimist, stand zu dieser Zeit bereits unter dem Einfluss Nietzsches und wollte Schopenhauers Pessimismus nicht mehr teilen, dass nur eine »Verneinung«, also Selbstaufopferung, vom dunklen Daseinsdrang befreien könne und zur Erlösung führe.³² Gleichwohl hielt er an Schopenhauers These fest, dass die Musik keine bloße Nachbildung der Ideen, sondern das *unmittelbare* Abbild des »Willens« sei. Man sollte also die Tiefendimension nicht unterschätzen, die in diesem unscheinbaren Wörtchen »ideal« steckt, denn Strauss' Vorbehalte gegen Schopenhauer decken sich mit seinem zentralen Einwand gegen Wagner, dass dieser in *Oper und Drama* Mozarts Melodien nicht hinreichend als »unmittelbare Offenbarungen der Seele« und »tiefinnerlichste Tonsymbole« gewürdigt habe.³³ Im Grunde hat Strauss sich damit eine Weltanschauung geschaffen, die den berühmten Satz Beethovens, Musik sei »höhere Offenbarung [...] als alle Weisheit und Philosophie«,³⁴ auf den Stand der Philosophie seiner Zeit bringt.

Was ist also am Dulcinea-Thema das musikalische Ideal? Der Vorhalt der großen Septe ist fraglos Ausdruck des Begehrens, des Eros. Als das Solocello in Variation V das Dulcinea-Thema spielt, vermerkt Strauss ausdrücklich »sehnsüchtig«. Da also Dulcinea auch der Wahnwelt des Quixote angehört, kann sich das »Ideal« nicht in einer reinen Melodie entfalten. Doch immerhin bleibt auch in den Variationen der erste Vierton mit seinen einfachen Harmonien stets erhalten. Zu einer Kantilene »ausgesponnen« – das hat im Fall des Quixote einen schönen Doppelsinn – ist das Thema in Variation I (in C-Dur, T. 170–178) und im Fis-Dur-Traumbild von Variation III (T. 350–354); so lässt sich ahnen, welches melodische Potenzial im Dulcinea-Thema steckte, wäre es nicht nur ein Hirngespinnst Quixotes.

31 BE, S. 107.

32 Vgl. Helmut Hühn, Art. »Wille. III. 19. und 20. Jh. – A. Idealismus und Nachidealismus«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 12, Darmstadt 2004, Sp. 783–789.

33 BE, S. 94f.

34 Brief von Bettina Brentano an Goethe, 28.05.1810, zit. nach Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, übers. von Hermann Deiters, neu bearb. und erg. von Hugo Riemann, Band 3, Leipzig 1911, S. 219.

Fis-moll-Ritter

Nach Dulcinea tritt ein »Fismoll Ritter« auf, so nennt ihn Strauss im Skizzenbuch Tr. 4 (S. 27). Strauss denkt sich dazu eine musikalisch darstellbare Geschichte aus und notiert sich das Stichwort »mit Riesen kämpfend«. Der Ritter schmettert eine Fanfare, eine Dreiklangsbrechung in fis-moll, und rennt dann chromatisch gegen den Riesen an. Der Fis-Dur-Akkord (T. 39), der im Rhythmus des ritterlichen Quixote-Themas nachhallt, verkündet seinen Sieg. Der Riese verröchelt mit zwei letzten Schnaufern (Abb. 2, T. 38, »Tod des Riesen«). Doch Quixote hat quasi gegen sich selbst gekämpft. Denn das Riesenthema greift mit den Tönen *fis-d-a* die Schlussstone des Quixote-Initiums auf. Nicht nur das Riesenintervall einer Oktave plus Sexte (*Fis₁-d*, einer Se-dezime) charakterisiert den ungeschlachten Riesen, sondern auch die zweimaligen Quartfälle (*d-a-e*, *f-c-g*) und vor allem die Instrumentation mit Bassinstrumenten (Tuben, Kontrafagott, Kontrabässe) im Fortissimo. D-Dur des Riesen steht gegen fis-moll des Ritters. Doch der harmonische Zusammenprall ist überraschend konventionell. Die Spitzentöne des sich aufbäumenden Riesen (*d, f, as*) springen in die »Lücke« des Sextklangs des fis-moll-Ritters hinein und machen ihn zum verminderten Septakkord (*gis/h/d/f*, T. 34–36). Der Eindruck eines Kampfes entsteht also vornehmlich durch den Gegensatz der kämpfenden Themen: breite Notenwerte, große diatonische Intervalle beim Riesen contra chromatische Schritte und Sechzehntel beim Ritter.

Für einen Bayern ist allerdings der fis-moll-Ritter ein Landsmann. Denn Strauss lässt den *Bayerischen Defiliermarsch* von Adolph Scherzer anklingen (Abb. 3).³⁵ Dessen Rhythmus, verbunden mit den Dreiklangsumkehrungen, ist so prägnant, dass man die Raffinesse der Adaptation überhört. Strauss wählt nämlich die Unterstimme des dreistimmigen Holzbläusersatzes als Oberstimme. Vermutlich ist ihm die Terzlage als Ziel der aufsteigenden Dreiklänge wichtig, damit sich die Mollterz sinnfällig in die sieghafte Durterz verwandeln kann. Deswegen muss der Ritter auch in Moll beginnen, was erst den klassischen, Beethoven'schen Weg »per aspera ad astra« ermöglicht. An späteren Stellen (T. 58, 91, 105) erklingt das Marschmotiv nicht nur in Dur, sondern auch mit dem Quartfall von Scherzers Oberstimme.

35 Joachim Toeche-Mittler, *Armeemärsche II. Teil. Die Armeemarsch-Sammlung*, Neckargemünd ²1977, Nr. 246. Eine Originalpartitur oder ein originaler Stimmensatz sind nicht aufzufinden. Im Notenbeispiel ist das Particell der Bearbeitung von Oskar Hackenberger und Friedrich Deisenroth wiedergegeben aus: *Deutsche Armeemärsche. Band II. Parademärsche für Fußtruppen*, bearb. für Blasorchester von Theodor Grawert u. a., neu bearb. von Friedrich Deisenroth, Berlin: Bote & Bock ²1980, S. 152–155.

Bayerischer Defiliermarsch

Adolf Scherzer (1815–1864)

Abb. 3: Adolph Scherzer, Bayerischer Defiliermarsch

Dass Strauss nicht eine opernhafte Rittermusik nach Art der *Euryanthe*-Ouvertüre oder des *Lohengrin* wählte, mag mit seinen frühesten Musikeindrücken zu tun haben. Denn der Vater Franz Strauss wurde gerade durch die Wachtparade auf die Begabung seines Sohnes aufmerksam, wie er am 17. Mai 1868 an seine Frau schrieb:

»Der Richard geht immer mit mir, wenn ich Zeit habe, zur Wachtparade, und hat ein großes Vergnügen an der Musik. Gestern hat er mir am Nachhauseweg die Marschmelodie vorgepiffen, welche die Militärmusik spielte, und hat durchaus haben wollen, ich soll ihm auf dem Horn den ganzen Marsch vorblasen, was ich aber nicht konnte, weil ich nichts gemerkt hatte.«³⁶

36 Johanna von Rauchenberger-Strauss, »Jugenderinnerungen«, in: *Richard-Strauss-Jahrbuch* 1959/60, S. 7–30, hier S. 11 f.

Und im selben Brief empfiehlt er, die Begeisterung Richards für Marschmusik als erzieherisches Mittel einzusetzen: »Sage unserm Richard, daß er keine Trommel bekomme, wenn er ungezogen sei.« Seine Schwester Johanna ergänzt das: »Und Richard wünschte sich nicht nur eine Trommel, sondern auch eine Trompete, einen Helm und einen Säbel, und wenn die Mutter mit Richard und einem kleinen Vetter spazieren ging, renommierten die beiden: »Wenn jetzt ein Löwe kommt, dann schlagen wir ihn tot.«³⁷ Als jüngere Schwester kann sie das nur aus den Familienerzählungen erfahren haben. Doch die näheren Umstände beruhen wohl auf eigenem Erleben:

»Eine besondere Wonne für Richard war, wenn der Vater Zeit hatte, mit ihm mittags zum Standkonzert der Wachparade am Marienplatz zu gehen. Unsere Urgroßmutter [Elisabeth] Pschorr hatte dort ein Haus, das später dem Neubau des Rathauses zum Opfer fiel. Begeistert hörte sich Richard vom Fenster dieses Hauses die Konzerte an und marschierte dann zu den Klängen der Marschmusik heim.«³⁸

Für die beim Publikum beliebte Wachtparade war die Regimentsmusik des Königlich Bayerischen Infanterie-Leibregiments zuständig, die in den 1860er-Jahren eine ausgezeichnete Qualität hatte. Nur zögerlich hatte die bayerische Militärmusik Ventilinstrumente eingeführt, nach und nach auch Tenorhorn, Flügelhorn und Baryton. Aber erst König Max II. setzte 1857 einen neuen Standard mit drei Ventilen für sämtliche Blechblasinstrumente fest. Damit konnten die Regimentsmusiker auch sinfonisches Repertoire spielen. Die drei Trompeten der Zeit waren: »1 chromatische Hoch-C-Trompete mit 3 Cylindern, B- und As-Bogen; 2 chromatische F-Trompeten mit je 3 Cylindern, Es, Des, D- und C-Bogen.«³⁹ Strauss verwendet die drei Trompeten des fis-moll-Ritters melodieführend wie Scherzers Holzbläsergruppe, freilich ohne den Doppelschlag.⁴⁰ Wenn er sie chromatisch gegen den Riesen anrennen lässt, kippt das diatonische Marschidiom, nur für zwei Takte, um ins Wahnhaft. Denn nicht nur sind die Zielpunkte *gis* – *h* – *d* – *fis* Stationen eines Tristanakkordes, sondern sie

37 Ebd. S. 9.

38 Ebd. S. 11.

39 Die vollständige Besetzungsliste bei Andreas Masel, *Das große ober- und niederbayerische Blasmusikbuch*, Wien 1989, S. 86, dort zit. nach Luitpold Lutz, »Die bayerische Militair-Musik«, in: *Süddeutsche Musiker-Zeitung* 2 (1892), Nr. 23, S. 123.

40 Dieser Doppelschlag scheint sich erst nach Scherzers Tod (1864) eingebürgert zu haben. Ein früher Druck kennt nur eine Punktierungsfigur:



Vgl. Wolfgang Mück, *Der Kgl. Bay. Musikmeister Jacob Philipp Adolph Scherzer (1815–1864). Komponist des »Bayerischen Defiliermarsches«*, Neustadt an der Aisch 1996, S. 91.

werden auch mittels des Sehnsuchtsmotivs (*gis-a-ais-h* etc.) miteinander verknüpft. In dem rhythmisch akzentuierten dreistimmigen Trompetensatz ist davon freilich nichts zu hören, der Bezug steckt nur in der Konstruktion. Ficht hier also etwa der tapfere Richard einen Strauß gegen den Riesen Richard Wagner aus? Ist eine solche Deutung dieser sechs doch recht munteren Takte Musik als symbolischer Vatermord am Übervater nicht eine heillose Überinterpretation? Keineswegs, und zwar greifen dabei drei verschiedenartige Argumente ineinander: ein stoffliches, ein musikalisches und ein biografisches.

In der Introduktion geht es noch nicht um Abenteuer in der Welt draußen, sondern nur um Don Quixotes Lesen von Ritterromanen, um Abenteuer im Kopf. Wenn sich also Strauss mit *Don Quixote* identifiziert, dann liegen *seine eigenen* geistigen Abenteuer im Lesen von Partituren. Seit dem Studium der *Tristan*-Partitur war der Fieberwahn Tristans im dritten Akt für Strauss »das leuchtendste Beispiel« poetischen Kontrapunkts.

Dass das *Heldenleben* Strauss als Künstler darstellt, ist offenkundig. *Don Quixote*, zeitgleich mit dem *Heldenleben* entstanden, ist das satirische Gegenstück dazu. Warum sollte Strauss nicht auch hier, unter der Maske des Narren wie in *Till Eulenspiegel*, als Subtext ihn bedrängende Fragen der Kunst verhandeln? Die sehr gegensätzlichen Welten des Defiliermarsches und der *Tristan*-Chromatik werden überbrückt mit der Schlusswendung des ersten Don-Quixote-Themas:



Abb. 4: *Fis-moll-Ritter* und *Don-Quixote-Thema 1*

Die durch den Dreiklang absteigende Melodie des Defiliermarsches widmet Strauss um, indem er sie gerade durch den (diminuierten) Paenultimaakt ersetzt, der Quixotes »Macke« harmonisch darstellt. Wie in Takt 4 der Introduktion vermischen sich Tonika und Dominante, hier der Cis^7 -Akkord über dem Tonikagrundton von fis-moll. In der harmonischen Sigle sieht sich Strauss selbst als Quixote. Der bayerische Hofkapellmeister Strauss wollte also mit dem »Scherzer'schen Marsch«, dessen patriotischer (und antipreußischer) Charakter daher rührte, dass die bayerische Armee 1866 von Preußen besiegt worden war und unter preußischem Oberbefehl den Frankreichfeldzug mitmachen musste,⁴¹ durchaus nicht lokalpatriotisch komponieren. Das wäre zu kurz gedacht.

41 Mück, Scherzer, S. 7–12.

Solo Viol. sord. **bis** <Tr.4: der Ritter verfängt sich in den Schlingen der Frau>

[47] <Tr.4: Frauengestalt> [50]

[51] *trm* *trm* 3

[54] [55] 3

[57] <Tr.4: der Ritter verliert seine Stärke>

[60]

[63] *Chrom.* *ff* <Tr.4: der büßende Ritter>

Abb. 5: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 3, S. 4, Zeile 1–9 (bis T. 64)

[65]

[68]

[70]

[73]

dim.

[75] <Tr 4: Cdur Ritter>

Abb. 5 [Forts.]: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 3, S. 4, Zeile 8–15 (ab T. 65)

Biografisch lag sein Bruch mit den Wagnerianern gerade ein Jahr zurück. »Denkwürdige Unterredung mit Siegfried Wagner. Zwar unausgesprochene, aber vollzogene Trennung von Wahnfried-Bayreuth. Nur indirect durch meine Schuld.« notierte er am 11. Januar 1896 in seinem Schreibkalender.⁴² Das änderte nichts an seiner grenzenlosen Bewunderung für Wagner selbst, und indem er sich Wagners »Tonsymbole« aneignete, formte er seinen eigenen Stil.

Dieses Dramolet erzählt Strauss in nur sechs Takten. Einen Moment lang vertont er dann einen Satz des Cervantes: »Am höchsten stieg sein Entzücken, wenn er an zärtliche Liebeserklärungen und Fehdebriefe« kam. Mit Cervantes nimmt Strauss kurz die Perspektive des lesenden Quixote ein und notiert bei der Flötenfigur von Takt 39: »von hier ab verschiedene Rittergestalten (von Ausrufen des Entzückens unterbrochen)«,⁴³ In seinem »Entzücken« denkt Quixote auch noch an Dulcinea (T. 40), bevor er zu einem neuen Buch greift und das Lesethema wieder einsetzt.

Es-Dur-Ritter

Die nächste Episode dachte Strauss sich als Liebesabenteuer: Ein selbstbewusst auftretender Es-Dur-Ritter wird von einer Frau umgarnt; der »Ritter verfängt sich in den Schlingen der Frau. Der Ritter verliert seine Stärke.«⁴⁴

Nicht nur ist Es-Dur seit Beethovens *Eroica* eine Heldentonart, sondern Strauss lässt dieses Ritterthema auch von den sechs Hörnern spielen (ab Takt 46). Auf verquere Art steckt in diesem Thema ein Motivfragment des galanten zweiten und die Klarinettenfigur des wahnhaft-kadenzierenden dritten Quixote-Themas.



Abb. 6: Motivbezüge des Es-Dur-Ritters zu Don-Quixote-Themen

42 TrennerC, S. 131. Etwas deutlicher wurde er 1931 gegenüber Stefan Zweig, der notierte: »gegen Bayreuth ist er ganz gegnerisch, erzählt lachend, wie man ihn dort in Acht und Bann getan habe, weil er die ›Linie‹ verlassen und dann wegen Siegfried.« Stefan Zweig, *Tagebücher*, hrsg. von Knut Beck (Gesammelte Werke [11]), Frankfurt am Main 1984, S. 354.

43 Diese »Entzückens«-Figur taucht in Takt 63, 102 und 334 (Fis-Dur-Traumbild) wieder auf.

44 Skizzenbuch Tr. 4, S. 25 f.

Das Ritterthema ist im Takt verschoben, hat darum andere Akzente und tritt in schmetterndem Fortissimo auf. Die motivische Verwandtschaft bleibt unterschwellig. Dass hinter der martialischen Attitude ein verliebter Ritter steckt, verrät das sechste Horn. Strauss zitiert Verdi, und zwar die bekannte Arie »Caro nome che il mio cor festi primo palpar« aus *Rigoletto*. Die Rollen sind freilich vertauscht. Denn der Herzog von Mantua möchte Gilda, die Tochter Rigolettos verführen, und stellt sich ihr als armer Jurastudent unter dem falschen Namen Gaultier Maldè vor. Dieser Name lässt sofort Gildas Herz höher schlagen: »Teurer Name, dessen Klang tief mir in die Seele drang«. Beim Es-Dur-Ritter ist es ein Bass, der verliebt schmachtet. Vielleicht kannte Strauss die Melodie schon, bevor er sie in der Hofoper hörte, nämlich vom Standkonzert des Infanterie-Leibregiments. Nach der triumphalen Premiere in Venedig (1851) eroberte sich *Rigoletto* rasch die europäischen Opernhäuser. Die Münchner Erstaufführung war am 20. April 1854.⁴⁵ Einen *Defilirmarsch über Motive aus Rigoletto von Verdi* hat der Reformator der preußischen Militärmusik, Wilhelm Wieprecht, bereits 1852 arrangiert.⁴⁶

Im Hauptteil des Marsches ist Rigolettos Racheschwur verarbeitet, »Sì, vendetta, tremenda vendetta« (Schluss des zweiten Aktes), die Arie der Gilda, »Caro nome«, bildet das Trio.

Aus Gildas zartem Liebesbekenntnis ist in der großen Besetzung ein schneidiger Marsch geworden. Die Militärmusik hatte damals auch die wichtige Aufgabe, anspruchsvolle Musik an die Bevölkerung heranzutragen. König Maximilian II. hatte zwar 1859 an den Kriegsminister geschrieben:

»Schon öfters habe Ich darüber Klagen gehört, daß die Militärmusikbänden auf Paraden u. dgl. so viele werthlose oder geschmacklose Arien von Verdi, Donizetti u. a. mehr aufspielen, anstatt sich z. B. wirkliche Volkslieder zur Grundlage zu wählen, an denen namentlich Südbayern so reich ist. Da die Wirkung der Militär-Musik auf die Massen tief und weitverzweigt ist«,⁴⁷

45 *Nationaltheater. Die Bayerische Staatsoper*, hrsg. von Hans Zehetmair und Jürgen Schläder, München 1992, S. 281.

46 *Armee-Märsche II*, Nr. 150. Im Originaldruck ist als Untertitel vermerkt: »Von Sr. K. H. dem Prinzen Albrecht von Preußen im Jahre 1852 aus Braunschweig mitgebracht.« Für eine Kopie der gedruckten Partitur danke ich Herrn Wolfgang Gaumert vom Bayerischen Armeemuseum, Ingolstadt. Zahlreiche handschriftliche Einträge und Fehlerkorrekturen in diesem Exemplar bereiteten wohl die Ausschreibung von Einzelstimmen für die Regimentsmusik vor.

47 Masel, *Blasmusikbuch*, S. 88. Maximilian II. griff dabei eine leidenschaftliche Klageschrift seines kulturpolitischen Beraters Wilhelm Heinrich Riehl auf: »Eine ächte Militärmusik soll Volksmusik seyn, sie soll sich enge den wirklichen Volksliedern anschließen; das gibt recht lustig und hell tönende, recht kriegerische Weisen. [...] Und auf der Parade wird [den Soldaten] Donizetti und Verdi vorgeblasen und ein ganzer Hofball parfümirter Polka's und

Wilhelm Wieprecht

Abb. 7: Wilhelm Wieprecht, Rigoletto-Marsch

sollte man, so der König, auch auf diesem Gebiete die nationale Bildung beleben. Diese Initiative des bekannt unmusikalischen Königs konnte wohl die beliebten Opernparaphrasen nicht eindämmen. Das Exemplar der gedruckten Partitur in der Bayerischen Staatsbibliothek (D-Mbs 2 Mus.pr. 11087/11) trägt den Besitzstempel »k. b. Haupt-Konservatorium d. Armee«. ⁴⁸ Der *Rigoletto*-Marsch gehörte also wohl zum Standardrepertoire. Dirigent der Regimentsmusik des Infanterie-Leibregiments war zu dieser Zeit, von 1860 bis 1874, Michael Ludwig Schmittroth (1834–1907), angeblich der erste Musikmeister, der nicht mehr selbst mitspielte, sondern aus der Partitur dirigierte. ⁴⁹ Das mag damit zusammenhängen, dass Schmittroth zeitgleich, von 1863 bis 1895, Leiter der Bühnenmusik am Hof- und Nationaltheater war. ⁵⁰ Strauss wird

Mazurka's. [...] Die Wirkung der Militärmusik auf den Geschmack der Massen ist aber tief und weitverzweigt. [...] [D]och diese Parademusik [ist] längst sprichwörtlich geworden für eine hohle renommierte Spectakelmusik. [...] Muß denn auch unser nationales Selbstgefühl nicht tief beschämt werden, wenn wir heute oder morgen den Italienern oder Franzosen entgegenrückten, während unsre Musikchöre denselben Kriegsmärsche entgegenbliesen, die aus italienischen oder französischen Opern zusammengestohlen sind?« Riehl, *Culturstudien aus drei Jahrhunderten*, Stuttgart 1859, S. 355–357. Vgl. auch Hartmut Schick, »Musikalische Impulse eines unmusikalischen Königs. Maximilian II., das Volkslied und die Tonkunst«, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 77 (2014), S. 819–832, hier S. 827.

48 Das »Königlich Bayerische Haupt-Conservatorium« war die zentrale, 1822 gegründete wissenschaftliche Bibliothek des bayerischen Militärs, vgl. Olof Wendt, »Die Provenienzen der Bayerischen Armeebibliothek«, in: *Ars iocundissima. Festschrift für Kurt Dorfmueller zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Robert Münster, Tutzing 1984, S. 375–401. Militärmusik enthält die Bibliothek wenig. Im *Katalog über die im Königlich Bayerischen Haupt-Conservatorium der Armee befindlichen gedruckten Werke*, II. Supplement 1855, S. 189 ist nur pauschal genannt: »Militär-Märsche, 81 der k. k. österr.-russischen und k. preußischen Armee, Wien und Berlin. Fol. (4 Cartons)«. Der Besitzstempel auf dem Titelblatt des Wieprecht-Druckes entspricht der Nr. 5 bei Wendt (S. 398) und passt zu den 1850er-Jahren. Einen Eindruck von Umfang und Vielfalt des Repertoires der Militärmusik, das von Bach bis zur Abendmahlszene aus *Parsifal* und zu Yradiers *La Paloma* reicht, gibt der handschriftliche Bestand des Königlich Bayerischen Feld-Artillerie-Regiments »König« in der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek. Darin ist zwar nicht Wieprechts *Rigoletto*-Marsch enthalten, aber in den zwölf Stimmbüchern von Mus.ms. 11.714 (Nr. 73) ein weiterer Marsch nach zwei Arien des Herzogs: »Possente amor mi chiama« (2. Akt, 1. Szene) im Hauptteil und dem berühmten »La donna è mobile« im Trio, das vom 3/8-Takt in einen Allabreve-Takt umgemodelt wurde.

49 Masel, *Blasmusikbuch*, S. 89.

50 Hanns-Helmut Schnebel, »Michael Ludwig Schmittroth. Militärmusikmeister und Komponist (1834–1907)«, in: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst* 41 (1989), S. 200–203; die hier abgedruckte Autobiografie eines Musikers aus der zweiten Reihe ist aufschlussreich. Schmittroth genoß Förderung durch Franz Lachner, nahm am Mainfeldzug gegen Preußen 1866 und am Frankreichfeldzug 1870/71 teil; mit der Regimentsmusik spielte er 1869 beim »Hoflager« Ludwigs II. in Hohenschwangau und Schloss Berg auf. (Vgl. Robert Münster, *König Ludwig II. und die Musik*, Rosenheim 1980, S. 66–81). An der Hofoper lernte er nicht nur Wagner und Hans Richter, sondern auch alle Hofkapellmeister kennen: Bülow, Wüllner, Levi. Er hat u. a. ein Arrangement der *Tannhäuser*-Ouvertüre für Blasorchester gefertigt.

ihn wohl seit seinen ersten Kapellmeisterjahren an der Hofoper (1886–1889) gekannt haben. Es wäre seltsam, wenn in München, das auf seine Hofoper so stolz war, diese Art Wunschkonzert fürs Volk eingeschränkt worden wäre. Natürlich ist unbekannt, ob Strauss diese Bearbeitung je gehört hat. Aber immerhin hat er – wie Wieprecht – das Marschpotenzial in Verdis Melodie entdeckt.

Die kleine Szene zwischen dem Es-Dur-Ritter und der Verführerin ist ein Parade-fall für Strauss' Sonderbegabung, aus einem dramatischen Stoff musikalische Analo-ga zu erfinden und dann umgekehrt musikalische Mittel dramatisch wirken zu lassen. Das Ritterthema endet in f-moll. Gegen den mächtigen Hörnerklang tritt nun die Solovioline con sordino an, mit dem Thema der Frau. Ihre »Schlingen« mäand-ern, wie es scheint, als bloße Augenmusik herum. Doch die Schöne hat das Ziel, den Ritter zu verführen. Sie knüpft also an dem f-moll-Akkord an, in der Skizze mit dem Ton *as*, in der Partitur dann mit dem Ton *f*.



Abb. 8: Die Frauengestalt verführt den Es-Dur-Ritter

Wie der fis-moll-Ritter seinen Sieg durch die Durterz von Fis-Dur feierte, so strebt das Frauenthema eine Modulation von der Heldentonart Es-Dur zu Strauss' Liebestonart E-Dur an. Der Ritter beharrt darauf, die mit dem f-moll-Akkord begonnene II-V-I-Kadenz in Es-Dur zu vollenden (T. 48/49). In der Skizze hatte Strauss ursprünglich nur einen Takt vorgesehen, doch dann mit dem Vermerk »bis« die Wiederholung angezeigt. Und zur Bekräftigung ist der Sextsprung des Rittermotivs zum Septsprung *b-as* gespreizt, sodass der Dominantseptakkord auch melodisch präsent ist. Psychologisch will das sagen, dass der Ritter durchaus standhaft bleiben will, doch »halb zog sie ihn, halb sank er hin«. Dahinter steckt die altbekannte *cadenza fuggita*. Der Dreh- und Angelpunkt für die Modulation ist der Ton *as*. Mit der Phrase *h-e-as* (= *gis*), die zum f-moll-Akkord des Ritters dissonant ist, deutet die Frau melodisch bereits das Ziel E-Dur an (Klammer in Abb. 8). Es bedarf nur mehr der enharmonischen Umdeutung von *as* zu *gis*. Die Seufzerendungen der Frau tun ihre Wirkung, als das Ritterthema mit dem *as* des vierten Horns ansetzt und damit einen Halbton höher rückt. Mit dem H⁷-Akkord ist der Weg frei für eine E-Dur-Liebesszene. Das Ritterthema wird augmentiert, die kecken Pausen und wackeren Rhythmen verwandeln sich in eine Kantilene, die das erste Horn *träumend* zu spielen hat. Doch Strauss

verliert nicht den Sinn für knappe dramatische Proportionen. Hat er in der »Verführungsszene« einen Takt wiederholt, so streicht er in der »Liebesszene« zwei Takte. Die nachschlagenden Akkorde, bei denen sich Strauss »der Ritter verliert seine Stärke« dachte, kennt übrigens bereits Verdi, und zwar als szenische Begleitmusik zu Gildas Abgang (»entra la casa e monta lentamente sul terrazzo«, T. 61–68).

Wenn das Lesethema in F-Dur einsetzt (T. 58), verwirren sich in Don Quixotes Hirn bereits zwei Ritter-Themen: der fis-moll-Ritter (jetzt in F-Dur) und der Es-Dur-Ritter, doch Solovioline und Flöte schweben über der Szene mit dem Gilda-Thema, das, aus der Tiefe des sechsten Horns aufgetaucht, den maßgeblichen Kontrapunkt zum Lesethema bildet.

Subtext dieser Ritterepisode ist füglich die italienische Oper, zu der Strauss ein gespanntes Verhältnis hatte. In seinem künstlerischen Vermächtnis an Karl Böhm⁵¹ sah er als Repertoire für das »Opernmuseum« der größten Meisterwerke von Verdi nur *Aida*, *Simone Boccanegra* und *Falstaff* vor. Für das zweite Opernhaus, dessen Spielplan »dem Bildungs- wie bessern Unterhaltungsbedürfnis«⁵² des Publikums dienen sollte, empfahl er *Troubadour*, *Traviata*, *Rigoletto* und *Maskenball*. Die Episode des Es-Dur-Ritters kann als Vorläufer der italienischen Zitate oder Stilkopien im *Rosenkavalier*, in der *Schweigsamen Frau* und in *Capriccio* gelten.⁵³ Mit der schlichten Hm-ta-ta-Begleitung der Verdi-Melodien konnte er sich nicht anfreunden, und doch schreibt er: »Warum bin ich nicht als Verdi oder meinethwegen als Puccini auf die Welt gekommen! Der Teufel hol' den deutschen Kontrapunkt!«⁵⁴ Man kann sich denken, mit wie viel Vergnügen er die Gilda-Arie kontrapunktisch verarbeitet hat.

Als Strauss die Reihenfolge der Ritter-Episoden noch unklar war, notierte er nach dem Es-Dur-Ritter das Don-Quixote-Thema 3 mit dem Vermerk »Lehre, die Q. daraus zieht«.⁵⁵ Don Quixote würde also keinesfalls einer Frau verfallen auf die Gefahr, seine ritterliche Stärke einzubüßen, doch die Solovioline der Partitur sagt auch, dass er der Frau trotzdem nachsinnt.

51 Vgl. Richard Strauss an Karl Böhm, 27.04.1945, in: *Richard Strauss – Karl Böhm, Briefwechsel 1921–1949*, hrsg. und komment. von Martina Steiger, Mainz 1999, S. 183–188 [Dokument St 133].

52 Ebd., S. 186.

53 S. Reinhold Schlötterer, »Ironic allusions to Italian opera in the musical comedies of Richard Strauss«, in: Bryan Gilliam, *Richard Strauss. New perspectives on the composer and his work*, Durham 1992, S. 77–91.

54 Brief von Strauss an Karl Böhm, 19.05.1935, in: *WB*, S. 364.

55 Skizzenbuch Tr. 4, S. 26, Trenner, *Skizzenbücher*, S. 7.

Der büßende Ritter in f-moll

Die nächste Rittergestalt in f-moll nennt Strauss »der büßende Ritter« (ab T. 64). Waren die ersten beiden Ritterthemen marschartig und dreiklangsbezogen, so ist der f-moll-Ritter mit der Drehfigur des Anfangs, mit Vorhalten und langen Seufzerketten extrem chromatisch angelegt. In Opern gibt es prominente »büßende Ritter«, vor allem bei Wagner: Tannhäuser, dem der Papst die Sünden aus dem Venusberg nicht vergibt, Tristan, den der eifersüchtige Melot wegen seiner Liebe zu Isolde tödlich verwundet, Amfortas, dessen Wunde von Klingsors Giftspeer nicht heilt, und bei Strauss selbst Guntram, der den Herzog zwar in Notwehr erschlagen hat, sich aber selbst als Buße auferlegt, auf die geliebte Freihild zu verzichten. Einen derart exaltierten, larmoyanten und nicht enden wollenden Klagegesang der Bratschen gab es aber bisher nie. Hat Strauss hier eine Karikatur einer Liebesklage komponiert? Das lässt der Kontrapunkt in den Celli vermuten: das Hornmotiv aus *Till Eulenspiegel*, freilich in Moll. Der Schalk, dem nichts heilig ist, scheint sagen zu wollen: Es ist alles nicht so tragisch.

Spielt man aber nur die beiden Themen von Bratschen und Celli, dann hört man einen radikal neutönerischen Kontrapunkt, den man eher in Bartóks *Mikrokosmos* verorten würde⁵⁶ als in einer Strauss-Partitur. Doch Strauss gibt Hörhilfen. Die Fagotte und Posaunen halten das undurchsichtige kontrapunktische Geflecht mit einer einfachen Kadenz zusammen.⁵⁷

Dass hinter dieser vermeintlichen Karikatur tiefer Ernst steckt, nämlich Strauss' Lebensfrage nach dem Künstlertum, wird sich in größerem Zusammenhang zeigen.

C-Dur-Ritter

Zu dem C-Dur-Ritter hat Strauss keinerlei Programmhinweise gegeben. Motivik, Kontrapunktik und formale Position innerhalb der Lesefuge fügen sich aber zu einer stimmigen Deutung zusammen.

56 Vergleichbar wären z.B. »Chromatische Invention« (Nr. 91) oder »Thema und Umkehrung« (Nr. 114) im *Mikrokosmos*.

57 Tonika (T. 64) – Subdominante (T. 66) – Neapolitaner (Ges-Dur-Sextakkord, T. 68) – Quartsextakkord (T. 70) – Dominantseptakkord (T. 71) – Tonika (T. 72).

The image shows a musical score for Richard Strauss's *Don Quixote*, measures 76-80. The score is for a three-part trumpet setting (Tromp.) and a string section (Viol., Ob., Vc./Kb.). The key signature is C major. The tempo is marked 'sehr energisch'. The dynamics are 'ff' (fortissimo). The score is labeled 'DQ 1' and 'DQ 2'. The trumpet part starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with a rhythmic pattern. The string section plays a similar rhythmic pattern, with the violin and viola parts having a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and the cello and double bass parts having a triplet of eighth notes (G3, A3, B3). The score is a page from a sketchbook, showing the composer's working out of the music.

Abb. 9: Motivbezüge zwischen dem C-Dur-Ritter und Don-Quixote-Themen

Der dreistimmige Trompetensatz offenbart den Zusammenhang mit dem ersten Don-Quixote-Thema. Strauss ersetzt das *fis* (in D-Dur) durch *f* in C-Dur. Das Thema ist in zwei Teile gespalten. Strauss' Neigung, Begriffe quasi wörtlich in musikalische Analoga umzusetzen, ist bekannt. Dann darf man in dieser Spaltung des Quixote-Themas auch eine Spaltung der Person sehen. Der deutsche Begriff für Schizophrenie ist ja »gespaltenes Irresein«. Die Lücke füllt das Defiliermarsch-Motiv aus, und aus diesem entwickelt Strauss die Violinfiguration. Schizophren ist auch die Tonalität. Das D-Dur-Thema wird nach C-Dur umgebogen, der Tonika folgt abrupt die Dominante. Die Strukturtöne der kontrapunktischen Unterstimme dagegen stammen aus dem F-Dur-Akkord und klingen an das galante Don-Quixote-Thema 2 an. Der kontrapunktische Satz ist daher fast durchgehend dissonant, es gibt nur drei konsonante Stellen: den C-Dur-Akkord am Beginn, die Sexte auf Schlag 4 (als Tritonuslösung) und den F-Dur-Akkord im Folgetakt. Hatten die bisherigen Rittergestalten immer einen Gegner – den Riesen, die Buhlerin, Till Eulenspiegel –, so trägt der C-Dur-Ritter qua Kontrapunkt gleichsam einen Kampf mit sich selbst aus. In der frühen Skizze notiert Strauss das Thema noch abtaktig, wie man es bei den heftigen Akkordschlägen erwarten würde.⁵⁸ Mit dem Einsatz auf den unbetonten Schlag 2 ist dieser C-Dur-Ritter auch rhythmisch-metrisch »verrückt«.

Innerhalb der Fugenform verhält sich der C-Dur-Ritter ebenso auffällig. Bisher schloss eine Ritter-Episode stets an das Fugenthema an. Der C-Dur-Ritter aber pol-

58 Skizzenbuch Tr. 4, S. 27.

tert beim ersten Halteton innerhalb des Lesethemas los, der dadurch auf die doppelte Länge gedehnt wird. Sobald das Lesethema den nächsten Halteton erreicht, fällt der Ritter wieder ein, nun in As-Dur, mit einer kontrapunktischen Unterstimme in Des-Dur. Der Gedanke dahinter ist wohl, dass Don Quixote nicht mehr zwischen seinem realen Lesen und der Welt der Ritterbücher zu trennen vermag, sondern sich selbst, verkörpert im schizophrenen Quixote-Motiv, als die imaginäre Rittergestalt des Buches sieht. Strauss' Spielanweisung »sehr energisch« besagt, dass Quixotes Entschluss, als Ritter auszuziehen, feststeht. Doch sein Rittertum wird scheitern:



Abb. 10: Thema des C-Dur-Ritters in konfuser Imitation

Die »entschlossenen«, kompakten Akkorde in Trompeten und Violinen dröseln sich kontrapunktisch auf. Don Quixotes Willenskraft schwächelt. In einer »gelehrten« Imitation in der Obersexta denkt er nach, kommt aber zu keinem rechten Schluss, denn die etwas triviale Sequenz läuft ziellos aus. Wieder dient Strauss die »gelehrte« Kunstform des Kontrapunkts dazu, ein Hirngespinnst darzustellen. So »denkt« ein Ritter von der traurigen Gestalt. – Mit dem Lesethema in G-Dur ist fugentechnisch die Exposition abgeschlossen.

Engführung

In einer chaotischen Engführung verwirren sich alle Themen. »The complexity of the counterpoint in the pages of score which follow was without precedent even for Strauss [...] Yet once again there is no error of calculation, and although this passage is a byword for the number of wholly imperceptible notes it contains, its effect is successful beyond the wildest dreams of Strauss's more careful and reactionary contemporaries.«⁵⁹ Was schafft also Ordnung in diesem undurchhörbaren »Chaos«?

Im Partiturausschnitt (Abb. 11) sind drei Themen übereinandergeschichtet, die mit verschiedener Geschwindigkeit ablaufen: Das Dulcinea-Thema liegt im Bass – das

59 Norman Del Mar, *Richard Strauss. A critical commentary on his life and works*, Band 1, London 1962, S. 152.

ist Strauss'scher Humor; mit seinen breiten Notenwerten wirkt es wie ein *cantus firmus*. Das Lesethema bewegt sich rascher, vornehmlich in Viertelnoten (die 32stel-Nachschläge sind in der Abbildung weggelassen). Von beiden Themen heben sich die kleingliedrigen Sechzehntelseufzer des f-moll-Ritters ab. Das Lesethema ist der rote Faden der kontrapunktischen Anlage. Bereits in Takt 85 hat mit einem Einsatz in F-Dur eine Quintfallreihe begonnen, die über Themeneinsätze in B-Dur (T. 87), Es-Dur (T. 93) und As-Dur (T. 94) zum Ziel Des-Dur führt. Die Einsätze in F-Dur und B-Dur stehen im Abstand von zwei Takten, wie es der Klangwechsel zur Subdominante nahelegt. Dagegen folgt der Einsatz in As-Dur (Nr. 11) bereits nach *einem* Takt dem Es-Dur-Thema, das so als Dominante für As-Dur wirkt.

Eine Tonleiter in der Trompete (T. 99) führt melodisch zu Des-Dur, das mit einer authentischen Kadenz (As⁷–Des^{6/4}) harmonisch gefestigt wird. Ab Takt 100 entsteht eine fünftaktige Des-Dur-Klangfläche, die einerseits durch die Dreiklangsmotive des Es-Dur- und des fis-moll-Ritters belebt wird, andererseits eröffnet eine Engführung mit vier Einsätzen des Lesethemas – diminuiert sowie aufs Kopfmotiv verkürzt – den ganzen Raum des Orchesters von den Kontrabässen bis zu den Flöten. In diesem Des-Dur-Raum erklingt zweimal die Fanfare, die Don Quixote zum Kampf ruft, und zwar in »Dmoll«, wie Strauss im Skizzenbuch Tr. 3 ausdrücklich notiert. Sie setzt sich schließlich gegen Des-Dur durch, und mit der Durterz *fis* (T. 105) wird der letzte Einsatz des Lesethemas vorbereitet.

Diese Engführung hat also sowohl kontrapunktisch wie harmonisch eine sinnvolle Ordnung, da die Themeneinsätze in einer Quintfallreihe stehen. Das harmonische Ziel D-Dur wird dabei durch eine enharmonische Umdeutung von Des in Cis erreicht, das anstelle einer regulären Dominante steht.

Das Chaos für den Hörer entsteht durch die Vielfalt der Kontrapunkte, die an ihrer musikalischen Gestalt unbeirrbar festhalten. Durch Vorhalte und Wechselnoten entstehen Sekund-, Sept- und Nonreibungen. In Takt 93 stört nur der lange Vorhalt *d* im stark instrumentierten Dulcinea-Thema die Es-Dur-Harmonie von Lesethema und Es-Ritter. Dagegen reiben sich in Takt 95 ständig die Töne *as/g*. Eine Eigenart aller Fugenthemen ist, dass sie den Grundton meiden. Das Lesethema und der f-moll-Ritter beginnen mit dem Quintton, alle anderen Ritterthemen und das Dulcinea-Thema auf dem Terzton. Das erlaubt gewisse tonale Freiheiten. Das Lesethema in Takt 94 (Nr. 11) steht in As-Dur, durch den f-moll-Ritter wird es aber nach f-moll umgedeutet, denn die Terz *as/c* ist beiden Akkorden gemeinsam. Eine klangliche Füllstimme der zweiten Violine (nicht im Notenbeispiel) betont mit Akkordbrechungen die Dreiklänge Es-Dur und f-moll (T. 93/94), mehr und mehr aber laviert sie zwischen den Themen hin und her.

Als ob diese Fuge nicht schon genug Themen hätte, fügt Strauss überraschend noch ein neues Motiv ein: Tristans Heldenmotiv. Da dieser Bezug zu Wagner die oben bereits angedeutete Deutungsebene vertieft, verdient er genauere Betrachtung:



Abb. 12: *F-moll-Ritter mit Kontrapunkten von Tristan und Till Eulenspiegel*

Das Thema »Tristan der Held« exponiert Wagner am Beginn der fünften Szene des ersten Aktes diatonisch in f-moll: *f-g-b-as*. Intervallisch variiert durchzieht es die ganze *Tristan*-Partitur. Der kleine Terzsprung in der Mitte ist stabil, Anfang und Ende aber können einen Ganzton- oder einen Halbtonschritt haben. Endet das Motiv mit einem Ganztonschritt, gilt es als »Heldenmotiv«, beginnt und endet es dagegen mit einem Halbtonschritt, dann pflegt man es »Verhängnis-Motiv« zu nennen.⁶⁰ Beide Gestalten treffen in Takt 98/99 zusammen: in der Oberstimme das Verhängnismotiv (*h-c-es-d*: tongetreu übereinstimmend mit dem Schluss des Todesmotivs aus *Tristan*), in der Unterstimme das Heldenmotiv (*g-a-c-b*). Neben der Sequenzierung, einem Grundprinzip von Wagners Tonsatz, verweist auch die Instrumentation mit Englischhorn, dem Schmerzensinstrument in *Tristan*, auf Wagner. Doch ganz unvorbereitet ist diese *Tristan*-Allusion nicht. Sie steckt nämlich schon im Thema des »büßenden Ritters« (Klammer in Abb. 12, T. 66–68). Nur ist sie im Übermaß der chromatischen Seufzer nicht hörbar. Erst die Augmentation, verbunden mit der Punktierung, und der unmittelbare Übergang in das Sehnsuchtsmotiv aus *Tristan* machen den Bezug erkennbar. Das ist typisch für Strauss. Er lässt sich nicht gern in die Karten schauen, aber irgendwann, an einer versteckten Stelle, bekennt er doch Farbe. Beide Motive sind für Strauss Tonsymbole. Tristan ist ein Ritter, doch nicht so strahlend wie Lohengrin, so kann Strauss Don Quixotes Ritterwahn, sein Verhängnis und seine unerfüllte Sehnsucht auch mit *Tristan*-Tönen darstellen. Zwar kann er sich den »Ritter von der traurigen Gestalt« nicht ohne Wagner denken, macht sich aber zugleich über ihn lustig. Wie anders wäre das Zitat des Hornthemas von *Till Eulenspiegel* zu erklären, des Schalksnarren, dem nichts heilig ist? Die Motivvariante deutet an, wie nahe Tills Motiv, sobald es vom heiteren F-Dur ins ernste f-moll gewendet wird, der *Tristan*-Chromatik steht.

60 Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Berlin 1923 (Nachdruck Hildesheim 1975), S. 502–506.

Schluss der Fuge und Reprise

Wie kann die Fuge schließen? Es ist ein kompositorisches Hauptproblem, wie die selbstlaufende Mechanik der Fugentechnik gebremst, die Fuge abgeschlossen werden kann. Strauss krönt den letzten Einsatz des Lesethemas mit den drei Don-Quixote-Themen. Diese Abrundung der Form durch eine verkürzte Reprise der Anfangstakte ist ihm so klar, dass er sie im Particell nur rudimentär andeutet (Abb. 13 gegenüber).

Das ritterliche Thema ist in den Takten 105 bis 107 mit dem Lesethema kombiniert (siehe Abb. 11, letzter Takt). Da Lesethema und erstes Don-Quixote-Thema dieselbe Initiale haben, deutet Strauss bloß die Holzbläserläufe an. Mit dem subdominanten Quintsextakkord (T. 107), bevor also in der Introduction (T. 4) die harmonisch seltsame Dominante eintritt, bricht das ritterliche Thema ab. Hier setzt die chromatisch steigende Folge von Dur-Quartsextakkorden ein, die Strauss bereits beim ersten Einsatz des Lesethemas notiert hatte (siehe Abb. 2), sich aber für das Orchestertutti aufgespart hat. Die Akkorde (As, A, B, H) werden mit dem aus der Gilda-Arie abgeleiteten Skalenmotiv des Es-Dur-Ritters kontrapunktiert (T. 108, 109). Mit dem dominantischen Paenultimatakt des Lesethemas verdichten sich die Motive weiter: Zum breit augmentierten Kampfruf in d-moll setzt das galante zweite Don-Quixote-Thema ein (in Celli, Fagotten und Bassklarinette), dann das Motiv des Es-Dur-Ritters und im Bass der »büßende Ritter«. Bereits nach zwei Takten klingt das dritte Thema an, das mit parallel verschobenen Septakkorden Don Quixotes Wahn, seine Neigung zu »falschen Schlüssen« versinnbildlicht. Sind bereits das ritterliche und das galante Thema sehr verkürzt, so bleibt das letzte Don-Quixote-Thema, statt zu kadenzieren, auf einer irrwitzigen Dissonanz stecken. Die poetische Idee dieser Dissonanz benennt Strauss in einer Vorskizze drastisch: »übergeschnappt«.



Abb. 14: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 4, S. 16

[104]

[107]

[110]

[113] 8

[115-117] fo[rte]

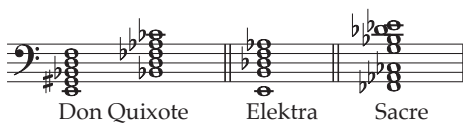
Accord sehr hoch

[118]

Abb. 13: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 3, S. 5

Anhand der Skizze ist der musikalische Befund klar: Einem Dominantseptakkord auf E, dessen Quinte ausgespart ist, ist ein B-Dur-Akkord übergestülpt. Die beiden Akkorde stehen im Tritonusabstand zueinander und haben die zwei Töne *d* und *gis* (= *as*) gemeinsam. Dieses Klanggebilde ist erstaunlich nahe an spätrömantischen Akkorden, und zwar entweder an einem Nonakkord mit kleiner None (*e/f*) oder einem Dominantseptakkord mit tiefalserter Quinte.⁶¹ Strauss geht also nur einen kleinen Schritt über vertraute Akkorde hinaus und bereitet diese Dissonanz kompositorisch sorgfältig vor. Alle vier Kampfprüfe stehen in d-moll: *a-b-f-d-f*. Ohne den Rückschritt zur Quinte *a* geht der Bezug zu d-moll verloren. Die Don-Quixote-Initiale ist (wie die Ritterkontrapunkte) nicht grundtonbasiert und kann leicht klanglich von d-moll nach B-Dur umkippen. Strauss demonstriert dies sowohl beim zweiten wie beim dritten Kampfprüf (Abb. 11, T. 101, 104), indem er der Terz *d/f* ein *b* unterlegt. Aus dem Nebenton *b* in d-moll wird so ein Grundton in B-Dur. Beim letzten Kampfprüf trifft der Ton *b* mit dem galanten Quixote-Thema zusammen, es bildet sich ein besonders extravaganter es-moll-Akkord (T. 111). In Takt 112 wird die Sexte *f/d* des Kampfprüfs harmonisch umgedeutet in einen verminderten Septakkord (*gis/h/d/f*), und alle Motive, das galante Quixote-Thema, der Es-Dur-Ritter und der büßende Ritter (mit dem Zielton *e*), steuern auf die Doppeldominante zu. Doch das dritte Quixote-Thema setzt über dem *f* des Kampfprüfs mit einer Sechzehntelkaskade in B-Dur ein, analog zu Takt 101 und 104. Die chromatisch abgleitenden Septakkorde des dritten Quixote-Themas sind labil und bargen von Beginn an die Gefahr, harmonisch ganz zu entgleiten. Nun driften die beiden Schichten, die Kadenz in D-Dur und die chromatisch abgleitende Harmonik des dritten Quixote-Themas, endgültig auseinander. Mit dem folgenden Septakkord auf Es stockt die Bewegung (T. 114). Bezeichnend ist, dass Strauss tatsächlich zunächst ein

61 Enharmonisch lässt sich dieser Akkord sowohl als E⁷- wie als B⁷-Akkord schreiben:



Die rein grafische Terzenschichtung der Fünfklänge passt freilich in keine einheitliche Tonart, während der Tristanakkord, ein Vierklang, als II. Stufe in Moll oder VII. Stufe in Dur noch diatonisch fassbar ist. Eine vergleichbare Akkordschichtung verwendet Strauss im Elektra-Akkord. Er verbindet die leere Quinte *e/h* mit einem Des-Dur-Dreiklang. Dessen Quinte *as*, als *gis* gehört, wirkt als Terzlage des Nonakkordes auf E. Als Leitklang der Oper steht er für den vom Rachewahn zerrissenen Charakter der Elektra, vgl. Roswitha Schlöterer-Traimer, »Akkorde, die einen Namen haben«, in: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmid (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 51), Tutzing 1995, S. 321–330, hier S. 325 f. Die Technik, zwei disparate Akkorde übereinanderzuschichten, führt unmittelbar zu Strawinsky. Der dumpf-bedrohliche Ostinatoklang im Teil »Les augures printaniers« von *Le sacre du printemps* entsteht aus der Schichtung eines Fes-Dur-Akkordes (*fes/as/ces*) und eines Es⁷-Quintsextakkordes (*g/b/des/es*).

Auflösungszeichen vor *h* gesetzt hatte, sodass sich ein regulärer Septnonakkord ergab. Das korrigierte er mit Tinte (siehe Skizze Abb. 13, T. 115). Der Zusammenprall des auf die Dominante zielenden E⁷-Akkords mit dem B-Dur-Dreiklang des dritten Quixote-Themas setzt sich fest, die Kluft lässt sich nicht mehr überbrücken.

In der Skizze hat Strauss den Klang über E nur einen Takt lang notiert. Nach der alten Zauberformel: »Du musst es dreimal sagen!« lässt ihn Strauss in der Partitur dreimal erklingen. Die doppeldominantische Dissonanz auf E rückt eine Quart höher zum Dominantseptakkord auf A, der mit dem Es-Dur-Akkord verquickt ist. Dieses Amalgam aus zwei Akkorden im Tritonusabstand lässt an die ursprüngliche lateinische Bedeutung des »dis-sonare« denken: »auseinander-klingen«, das man auch als »Zer-klingen« übersetzen könnte. So wird dieser »Spalt-Akkord« zum Tonsymbol für das »gespaltene Irresein« des Don Quixote.

Dieser »übergeschnappte« Akkord ist – wie der Tristanakkord – literarisch personifiziert. So einmalig und eigenständig er wirkt, lässt er sich doch musikgeschichtlich verorten. Der Basston auf die Takteins und die Notiz »Accord sehr hoch« verweisen auf ein klassisches Tonsymbol heldischer Kraft, auf die scharfen Dissonanzen im ersten Satz der *Eroica*.

270

e-moll: D: v7 VII: v7 VI: 6 IV: 6 f f f f V: 9

Abb. 15: Beethoven, 3. Sinfonie, 1. Satz, T. 270–280

Formal nutzt Beethoven diese mit insgesamt 36 Takten vollkommen hypertrophe Klangentladung für die Einführung eines neuen Themas in der Durchführung. Der harmonische Vorgang ist an sich einfach: eine Modulation mithilfe von verminderten Septakkorden in steigenden Quinten von d-moll über a-moll zum Ziel e-moll. Auch die Kadenzierung nach e-Moll ist, auf dem Papier, übersichtlich: Doppeldominante – dominantische VII. Stufe – trugschlüssige VI. Stufe – Subdominante – Dominante mit Nonvorhalt. Der einzige scharf dissonierende Akkord ist der Quintsextakkord auf A, der in e-moll die große Sexte *fis* hätte. Er weist einerseits zurück auf den C-Dur-Akkord davor, andererseits fügt er sich in die chromatische Linie der Oberstimme (*dis-e-f-fis*) ein. Spektakulär ist dagegen die orchestrale Wucht. Die Synkopierung spreizt sich gegen den 3/4-Takt, und die anfangs je sechs Takte lang hämmernden Akkorde zertrümmern jedes Kadenzgefühl. Die Musik kämpft wie gegen unüberwindliche Widerstände an. Man denkt an eine Battaglia. Das e-moll-Thema klingt

wie ein Dankesang nach bestandener Gefahr. »Wagner und Beethoven [seien] die einzigen Dramatiker für ihn, die eine Spannung zu schaffen und zu steigern wissen«, sagte Strauss zu Stefan Zweig.⁶² Strauss selbst konnte es auch.

Was macht also Strauss aus diesem »Tonsymbol«? Er übernimmt das Satzmodell des Orchestertuttitis: Basston und nachschlagender hoher Akkord. Die verminderten Septakkorde diatonisiert er zur Doppeldominante bzw. Dominante E⁹ und A⁹, entsprechend Takt 280 bei Beethoven. Sein *einzig* Eingriff ist die verminderte Quinte, die allein die Idee des Wahnsinns in einem schizophrenen Amalgam zweier Akkorde versinnbildlicht. Hätte er die synkopierten Nachschläge übernommen, wäre das Zitat aus der *Eroica* unüberhörbar gewesen. Zwar hält Strauss Beethoven hintan, doch aus der unerbittlichen Gewalt dieses Tonsymbols formt er seine »Wahnsinnsstelle«. Das will besagen, dass Don Quixote in seiner Art auch ein »Held« ist.

Die innere Logik der Fugenform

Der harmonische Weg der Introduction führt von D-Dur nach d-moll.⁶³ Den Beethoven'schen Weg »per aspera ad astra« oder »durch Nacht zum Licht« kehrt Strauss um, weil Quixote von einigermaßen klarem Verstand in die Umnachtung fällt. Wegweiser zu diesem Ziel sind die Kampfrufe, die in wechselndem tonalem Umfeld ihr d-moll behaupten.

Wie entsteht aus dem Lesethema die Form der Fuge? Bei einer klassischen Fuge umschreibt das (einstimmige) Thema eine Kadenz. So ist gewährleistet, dass sich in der Vollstimmigkeit eine sinnvolle Klangfolge ergibt. Zum Beispiel in der c-moll-Fuge des *Wohltemperierten Klaviers* I, dem musikpädagogischen Musterfall der Fugenlehre, wechseln die Akkorde halbtaktig: I–IV–I–V–I. In dieses Grundschema lassen sich zwanglos Nebenklänge und Zwischendominanten einfügen.

Auch Strauss geht von einer Harmoniefolge aus, die er sich als Hilfsnoten in der Skizze (vgl. Abb. 2, T. 19–24) eingetragen und beim letzten Themeneinsatz dann im vollen Orchester ausharmonisiert hat.

⁶² Zweig, *Tagebücher*, S. 384.

⁶³ Auf eine solche strategische Sicht reduzierte Strauss auch die frühen Tondichtungen: »Don Juan (beginnt in EDur und schließt in Emoll)«, *Tod und Verklärung* ist ein Stück, »das in Cmoll anfängt und in Cdur aufhört!« Zit. nach *Schuh*, S. 188.

Quixote I D-Dur fis-Ritter III (Dur) Dulcinea IV G-Dur Es-/E-Ritter II (alteriert) f-Ritter III (moll)

Quixote Es-/E-Ritter f-Ritter fis-Ritter Dulcinea (As-Ritter) C-Ritter

19, 72, 83(moll), 93, 105 80, 93 58, 85 40 74 94 87 100, 102(2x), 103,

Tonarten der Lesethemen (Dur)

Abb. 16: Lesethema, »Rittergestalten« und Fugenform

Das Lesethema beginnt harmonisch einfach mit breiter Tonika und Wechsel zur Subdominante. Die chromatisch schweifende Fortführung findet einen zumindest konstruktiven Halt an der chromatisch aufsteigenden Basslinie parallel verschobener Quartsextakkorde: As-Dur – A-Dur – B-Dur. Da das Thema mit dem Terzton *fis* endet, könnte die Dominante des letzten Takts zur Tonika zurückführen. Der Dominantseptakkord D⁷ anstelle der Tonika bereitet aber den nächsten Themeneinsatz (Dulcinea) in G-Dur vor. Den Wechsel zur Subdominante am Beginn des Lesethemas erhebt Strauss zum Prinzip einer Unterquintfuge. Bereits hier zeichnet sich ab, dass Strauss bewusst die Oberquinte meidet, die für Dux und Comes einer traditionellen Fuge charakteristisch ist.

Die Haltetöne des Lesethemas, jeweils am Taktbeginn stehend, bestimmen die Tonarten der drei Rittergestalten und Dulcineas.⁶⁴ Das Verhältnis von Don Quixote und Dulcinea ist als Tonika und Subdominante tonal einfach. Auch der *fis*-moll-Ritter besetzt eine diatonische Stufe, den Molldreiklang der III. Stufe. Die tiefalterierte II. Stufe *Es* ist zwar primär dem heroischen Tonartcharakter geschuldet, doch auch tonale Grenzscheide. Einerseits kann es als Neapolitaner noch Subdominante in D-Dur oder d-moll und damit auch traditioneller Ausdruck eines starken Leidensaffektes sein; durch die Rückung nach E-Dur wird es Doppeldominante in D-Dur. Der Es-Dur-Ritter eröffnet andererseits eine Reihe von b-Tonarten. Der nächste Ritter, *f*-moll, *appassionato*, besetzt die III. Stufe im natürlichen d-moll. Damit ist der *f*-moll-Ritter Spiegelbild zum E-Dur-Ritter. Der F-Durakkord der III. Stufe (in d-moll) ist »vermollt«, der e-moll-Akkord der II. Stufe (in D-Dur) ist »verdurt«.

⁶⁴ Phipps, »Logic of tonality«, beschreibt die Bedeutung der Haltetöne rein melodisch, ohne ihre harmonische Implikation und ihre Rolle für die tonale Disposition der Fuge zu erkennen (S. 195).

Die III. Stufe ist mit fis-moll und f-moll doppelt vertreten. Dem entspricht die allmähliche Eintrübung der D-Dur-Tonart nach d-moll. Nur die Tonstufe C des letzten Ritters ist im Lesethema nicht vertreten. Die melodische Verbindung zwischen den Haltetönen stellt eines von Strauss' wichtigen Tonsymbolen her: das (rhythmisch veränderte) Leidensmotiv aus dem *Tristan*-Vorspiel (Klammern in Abb. 16). Die melodischen Zieltöne *dis* (= *es*) und *f* sind als Oberoktaven unmittelbar auf die chromatisch ansteigende Basslinie bezogen.

Ordnet man die Einsätze des Lesethemas den einzelnen Tonstufen zu, dann ist die I. Stufe am häufigsten, nämlich fünfmal, vertreten. Insgesamt erscheint das Lesethema auf acht Tonstufen. Wie die Übersicht zeigt, meidet Strauss die für die traditionelle Fuge wesentliche Dominantstufe nicht nur beim Lesethema, sondern auch bei den Rittergestalten. Stattdessen betont er die VII. Stufe, den Leitton Cis, die er gewiss nur der leichteren Lesbarkeit wegen in Des notiert. Statt der Oberquinte ist die Unterquinte G ein wenngleich schwacher Gegenpol zur Tonika, und zwar in verschiedenen Graden. Das Lesethema selbst bringt den Schritt von der Tonika zur Subdominante und moduliert diatonisch mit Doppeldominante und Dominante zum Dulcinea-Thema (T. 24). Am Ende der Exposition entsteht durch die enggeführten Themeneinsätze auf D und G und das Thema des C-Dur-Ritters eine Folge von zwei Unterquinten (T. 72–76), die man nach den tonal irregulären Einsätzen des Lesethemas als gewisse tonale Beruhigung werten kann. Daraus gewinnt Strauss, wie bereits beschrieben, das Prinzip, um zur Reprise hinzuführen. Eine Quintfallsequenz mit den Stationen F–B–Es–As–Des (T. 83–103) mündet im letzten Themeneinsatz auf der Tonika D-Dur.⁶⁵

Die Lesefuge ist damit ein Grenzfall diatonischen Komponierens. Man sehe im Anhang die tabellarische Formübersicht. Die Fuge ist tonal aus den Haltetönen des Lesethemas entwickelt und driftet bereits in der Exposition in die Nebentufen Fis, Es/E und F ab. Was Strauss Quixotes »verwirrte Lecture« nennt, bildet er analog in der verwirrten Fugenexposition ab. Mit dem vierten Einsatz des Lesethemas auf D (T. 72) ist die Exposition zwar mit der Tonika abgeschlossen, doch der Schluss der Exposition und der Beginn dichter Engführungen fließen bruchlos ineinander.

Wie ist diese Fuge also zu qualifizieren? Man wird sie als Doppelfuge beschreiben können. Denn das Quixote zugeordnete Lesethema wird dreimal mit dem Dulcinea-Thema kombiniert, bei der letzten Engführung in Es-Dur im doppelten Kontrapunkt zu dem enggeführten Lesethema in Es-Dur und As-Dur (T. 93 ff.).

Dagegen sind die Ritterepisoden Zwischenspiele. Deren Tonarten bereitet das Lesethema jeweils dominantisch vor, und die Ritterthemen modulieren ihrerseits zu

65 Phipps, »Logic of tonality«, S. 201, nennt das Lesethema »main Don Quixote theme« und stellt die Themeneinsätze von T. 71–104 (= Eulenburg T. 72–105) tabellarisch zusammen; der Quixote-Akkord ist nach seiner Ansicht »simply the German augmented-sixth chord«, S. 202.

den Tonstufen der nächsten Einsätze des Lesethemas. Die Ritterthemen sind zwar sehr geprägte Gestalten, doch hat ihnen Strauss Motive aus den drei Quixote-Themen beigemischt. Zwischenspiele einer traditionellen Fuge können entweder thematisch aus dem Fugenthema abgeleitet sein, indem sie zum Beispiel einzelne Elemente sequenzieren, oder vom Fugenthema unabhängig sein. Strauss' poetische Idee, dass sich Quixote mit den Rittern der Romane mithilfe von eigenen Teilmotiven identifiziert, geht also in die Richtung thematisch gebundener Zwischenspiele. Eine Besonderheit ist freilich, dass die Rittergestalten kämpfen und daher einen Gegner als eigenen Kontrapunkt haben: den Riesen, die Verführerin und Till Eulenspiegel. Sie verschwinden im Fortgang der Fuge gänzlich – mit einer Ausnahme: In Takt 72 erklingen noch einmal die »Schlingen« der Frau zum Lesethema. Der C-Dur-Ritter hat keinen äußeren Gegner, sondern kämpft kontrapunktisch mit sich selbst. Eine noch bedeutendere Sonderrolle hat der f-moll-Ritter. In der Fuge tritt dessen Thema in voller Länge gegen das Lesethema und das Dulcinea-Thema an. Das Drehmotiv des Anfangs kehrt zudem in Variationen wieder, in der Büsserprozession (Var. IV), der Waffenwache (Var. V) und im Letzten Kampf mit dem Ritter vom blanken Mond (Var. X). Davon wird noch zu reden sein.

Die Ritterthemen dienen schon in der Exposition und noch verdichtet in der Einführung als Kontrapunkte zum Lesethema. Satztechnisch ist dies möglich, weil alle Themen auf Dreiklangsmotivik beruhen, und weil sie große, offene Intervalle haben. Die Oktavsprünge als Strukturintervalle sind entweder geteilt in Sexte plus Terz (Don Quixote 1) oder in Terz plus Sexte (Don Quixote 2, Es-Dur-Ritter). Die Terzen bzw. Sexten sind damit auf verschiedene Grundtöne beziehbar. Nur die Dreiklangsbrechung des fis-moll-Ritters betont die Quinte und kann daher als Signalmotiv dienen. Von diesen diatonischen Themen unterscheidet sich der f-moll-Ritter radikal; dessen Seufzerchromatik ist jedoch so exzessiv, dass Strauss sie auch als Hintergrundrauschen durchlaufen lassen kann. Im Ergebnis hat Strauss selbst die beste Erklärung seines Kontrapunkts gegeben: Zwar sind die verschiedenen Themen auf gehaltenen Dreiklängen »übereinandergeschachtelt« (was Brahms gerügt hatte), doch durch dissonante Nebennoten und vor allem durch die Klangfarbe charakteristisch voneinander abgesetzt. Je mehr sich Quixotes Hirn verwirrt, umso mehr werden harmonisch divergierende Themen kontrapunktisch »zu vorübergehender Vereinigung« gezwungen.

Dass diese Fuge nicht »normal« sein konnte, war ein Tribut an die »poetische Idee«. Ein mehr und mehr sich steigernder Irrsinn kann nicht nur mit Dux und Comes operieren. Grundsätzlich ist für Strauss die Fuge eine »dialektische« Form. In der Fuge »Von der Wissenschaft« aus *Zarathustra* steckt der Zwiespalt zwischen der Natur (C-Dur) und den menschlichen Leidenschaften (h-moll) bereits im Beginn des Fugenthemas. Strauss nennt dies ein »Wechselspiel zwischen den zwei

entferntesten Tonarten (die Sekunde)«. ⁶⁶ In *Till Eulenspiegel* wird der Disput mit den Professoren der Prager Universität in Form eines Fugatos ausgetragen. Auch »Streit und Versöhnung in der *Sinfonia domestica* komponiert Strauss als Fuge. Im sogenannten Dunkelchor der *Feuersnot* prallen die gegensätzlichen Meinungen der Münchner Bürger über den Zauberer Kunrad, nachdem alle Lichter erloschen sind, in Fugenform aufeinander. Schließlich wird der ästhetische Grundsatzstreit um den Vorrang von »Wort oder Ton« in *Capriccio* auch in einer Fuge ausgetragen. Vorbilder fand Strauss in der musikgeschichtlichen Linie, als deren Vollender er sich sah: im »Hexensabbat« des fünften Satzes der *Symphonie fantastique* von Berlioz, in der Fuge des Mephisto-Teiles von Liszts *Faust-Sinfonie* und in der Prügfuge der *Meistersinger*.

Ist so die grundsätzliche »poetische Idee« bei den Fugen von Strauss klar, so ist die Introduktion des *Don Quixote* gewiss die radikalste Realisation. Ausgerechnet die strengste, als »gelehrt« geltende Form dient ihm dazu, den Prozess langsam reifenden Wahnsinns darzustellen. Und doch ist dies eine bezwingende Formidee. Denn größer könnte die Fallhöhe zwischen dem Erwartbaren und dem Klangeindruck für den Hörenden nicht sein. »Ist es schon Tollheit, hat es doch Methode.«

Wie nichtssagend ist angesichts der musikalischen Überfülle der Partitur, von der hier gerade nur Grundstrukturen offengelegt sind, das Schlagwort »Programmmusik«! Cervantes' Motiv, »über dem Lesen von Ritterromanen verlor Don Quixote seinen Verstand«, hat Strauss nur ganz abstrakt übernommen. Mit den edlen Rittern Don Belianis, Amadis von Gallien, Bernardo del Carpio etc. konnte er nichts anfangen. So schuf er ein eigenes Szenario aus musikalisch tauglichen Gestalten. Statt der ehemals populären Ritter wählt Strauss populäre Militärmusik, den Bayerischen Defilermarsch und den Marsch über Verdis »Caro nome«. Anstelle eines weitschweifigen Ritterromans handelt er seine musikalischen Geschichten äußerst knapp ab. Der fis-moll-Ritter besiegt den Riesen in sechs Takten; im Weg von fis-moll nach Fis-Dur steckt das Beethoven'sche »per aspera ad astra«. Die Verführung des *Rigoletto*-Ritters geschieht mit der für Strauss typischen Tonartsymbolik in 14 Takten: Die Heldentonart Es-Dur moduliert zur Liebestonart E-Dur. Der in der bildenden Kunst so beliebte Streit von Mars und Venus wird so zur musikalischen Allegorie. Auf ähnlichen Tonartkonstellationen hat Strauss später ganze Opern aufgebaut. ⁶⁷

⁶⁶ Schuh, S. 429.

⁶⁷ Adrian Kech, *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 74), München 2015, S. 16, passim. Strauss hatte eine Schwäche für derartige kolportagehafte Liebes- und Intrigenstücke. Am 25. Mai 1916 schrieb er an Hofmannsthal: »So eine diplomatische Liebesintrige im Milieu des Wiener Kongresses mit einer wirklichen hocharistokratischen Spionin als Hauptperson – eine schöne Gesandtenfrau als Verräterin aus Liebe, ausgenutzt von einem Geheimagenten oder so etwas recht Amüsantes und dazu die berühmte Sitzung des Kongresses, wo Napoleons Rückkehr

Die Spaltung des ritterlichen Themas beim C-Dur-Ritter und der »übergeschnappte« Akkord besiege dann Quixotes Irresein.

Grundsätzlich könnte man die Fuge rein mit musikalisch-technischen Begriffen beschreiben, also zum Beispiel: das modulierende Es-Dur-Zwischenspiel mit chromatisch verschlungenem Kontrapunkt. Wieviel plastischer ist da die Strauss'sche Vorstellung des verliebten »Es-Dur-Ritters«. Was die puristischen Verfechter der sogenannten absoluten Musik, zum Beispiel Josef Rheinberger, als »Irrweg«⁶⁸ ansahen, ist in den Tondichtungen von Strauss eine Inspirationsquelle für musikalische Neuerungen auf allen Ebenen: motivisch-thematisch, harmonisch, instrumentatorisch, formal. Die Introduction ist so dicht komponiert,

»dass es in dieser Musik tendenziell keinen ›freien‹ Ton mehr gibt – ein jeder ist eingebunden in eine Struktur, die in selbem Maße bestimmt ist von autonomiesatztechnischer Formung und heteronom-außermusikalischer Sinnassoziation. [...] Einem verständigen Hörer dürfte es schwerfallen, bei der Wahrnehmung dieser Musik zwischen klanglich-strukturellen und semantisch-›übersetzbaren‹ Dimensionen ihrer Ereignisse zu unterscheiden oder gar eine Alternative ausmachen zu wollen, wodurch eine der Wahrnehmungsebenen ausgelöscht würde.«⁶⁹

Das klingt, als wären Programmkenntnis und Tonsatz beim Hörer gleichermaßen präsent. In Wahrheit gibt es ein gewaltiges Defizit, die in der Partitur realisierte musikalische Struktur auch nur ansatzweise zu verstehen.

Strauss ist sein eigener Musikdramaturg. Vielleicht häufen sich die Programmnotizen bei *Don Quixote* deswegen so sehr, weil er sich seiner eigenen Ideen vergewissern wollte. Doch er denkt *in* Musik, schreibt Musik über Musik und behandelt dramatische Stoffe in der Tondichtung *innerhalb* der Musik. Für seine überbordende Vorstellungskraft ist die literarische Anregung nur der Anstoß, eine in sich schlüssige »absolut«-musikalische Form zu finden. Sie ist einmalig und unwiederholbar – sollte aber gerade deswegen jeder geistigen Anstrengung wert sein.

bekannt wird. – Sie sagen vielleicht: Kitsch! Aber wir Musikanten sind ja für ziemlich schlechten Geschmack in ästhetischen Dingen bekannt«. *BHH*, S. 342.

68 Zit. nach *Schuh*, S. 51. Hanslick meinte, dass »hauptsächlich Componisten von schwacher Schöpferkraft« dazu neigten, »die Musik als eine Art Sprache aufzufassen«; vgl. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1854 (Nachdruck Darmstadt 1976), S. 49.

69 Hansen, *Tondichtungen*, S. 152 f.

Cello-Solo

Warum kehrt Strauss mit dem 16. und letzten Einsatz des Lesethemas nach D-Dur zurück? Was formal als Reprise zu verstehen ist, führt aber nicht zur Tonika, sondern – nach vielen harmonischen Irrwegen – zur Dominante. Damit klingt das Formmodell der Langsamen Einleitung einer Sinfonie an, deren einziges Ziel die Dominante ist. Auch wenn (oder gerade weil) die Dominante durch den Quixote-Akkord entstellt ist, bereitet der Schluss der Introduction die Bühne für den Auftritt des Solocellos vor, das den »Ritter von der traurigen Gestalt« instrumental verkörpert (Abb. 17).

Ausdrücklich überschreibt Strauss den Soloauftritt mit »Thema minore«. Die Basis dieser Soloexposition sind die drei Quixote-Themen der Introduction, zu denen aber das Cello »Erinnerungen« aus der Lese-fuge beisteuert. Dem Komplex des ersten Quixote-Themas, das nach C-Dur kadenziert, fügt es ein Fragment des Lesethemas ein. Das galante zweite Thema spielen sich drei Solisten gegenseitig zu: das Solocello, eine Solovioline und das Englischhorn. Teils verbünden sie sich miteinander, teils bilden sie kontrapunktische Gegenstimmen. Zum galanten Thema in der Solovioline, die bei Strauss typischerweise für eine »Frauengestalt« steht, zitiert das Cello Verdis Gilda-Arie »Caro nome« (T. 129, 132). Die ausdrucksvolle Kantilene des Englischhorns ist in der Skizze nur rudimentär zu erkennen, da sie zwischen den Systemen wechselt. Der Klage-ton des (solistischen) Englischhorns ist für Strauss durch die »traurige Weise« im dritten Akt *Tristan* geprägt. Zur Darstellung einer »traurigen Gestalt« kann er darauf nicht verzichten. In Aufführungen spielt sich freilich der Solist stets so in den Vordergrund, dass Solovioline und Englischhorn kaum zur Geltung kommen. Doch ist es wohl Strauss' Idee, Quixotes verworrenes Denken durch ein Solistentrio aufzufächern, gleichsam als versöhnlichen Nachklang der Lese-fuge. Dieser Themenkomplex schließt, nach einer Zwischenkadenz in F-Dur (T. 132), mit chromatisch verschobenen Septakkorden in D-Dur. In der Skizze wiederholt das dritte Quixote-Thema den Dur-Schluss (T. 139), in der Partitur schließt das »Minore« dann konsequent in d-moll.

Letzter Kampf und Heimweg

Das formale Pendant zur Introduction ist Variation X, Don Quixotes Letzter Kampf und Heimweg. Literarische Vorlage hierfür ist das Gefecht mit dem Ritter vom blanken Mond, für den sich der Baccalaureus Sanson Carrasco aus Quixotes Heimatdorf ausgibt. Er stellte als Kampfbedingung, dass Quixote, falls er besiegt würde, in sein

Thema
minore

The musical score is written for Cello Solo and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 123-125):** Measure 123 is marked with [123]. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A 'Fag.' (Fagotto) part is indicated in the treble staff. Measure 124 has a '3' (triple) marking in the bass staff. Measure 125 continues the melodic and rhythmic development.
- System 2 (Measures 126-128):** Measure 126 is marked with [126]. It shows a continuation of the melodic line in the treble staff and a more complex rhythmic pattern in the bass staff. Measure 127 includes an '[E.H.]' (Ensemble) marking. Measure 128 features a '[Solo VI]' marking in the bass staff.
- System 3 (Measures 129-131):** Measure 129 is marked with [129]. The melodic line in the treble staff is more active, with many eighth notes. The bass staff continues with a steady rhythmic accompaniment. Measure 130 includes an '[E.H.]' marking. Measure 131 shows a change in the bass staff's accompaniment.
- System 4 (Measures 132-134):** Measure 132 is marked with [132]. The melodic line in the treble staff is highly rhythmic, with many eighth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment. Measure 133 and 134 show further development of the melodic and rhythmic themes.
- System 5 (Measures 135-137):** Measure 135 is marked with [135]. The melodic line in the treble staff is more melodic, with longer note values. The bass staff continues with a steady accompaniment. Measure 136 and 137 show the final development of the theme.

Abb. 17: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 3, S. 6, Zeile 4-10: Cello-Solo

Heimatsdorf zurückkehren müsse und zugunsten seines Seelenheils binnen Jahresfrist sein Schwert nicht mehr angreifen dürfe.⁷⁰ Für Quixote ging es also um Alles.

Das Quixote-Thema ertönt, wie in der Introduktion, augmentiert als d-moll-Kampfuf, der in der Skizze mit einem mächtigen Anstürmen beginnt. Doch die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit könnte größer nicht sein. Strauss' Instrumentation zerlegt das Thema in Bruchstücke: Die Streicher deuten mit Trillern Quixotes Zittern an, die Töne *b* und *f* spielen die Posaunen, die Schlusstöne (*f-d-f*) die Hörner. Das lässt sich kaum beschreiben, doch die Partitur sagt alles. Bei seinem Auftritt am Kampfplatz schweifen Quixotes Gedanken ab: Motive seines ritterlichen Themas, des Lesethemas und des dritten Themas mit den wahnhaften Schlüssen kommen ihm in den Sinn. Zitternd stellt er sich dem Zweikampf, da fährt ihm ein f-moll-Ritter in die Parade. Dessen Initium, sozusagen sein Wappen, ist das des »büßenden Ritters«. Doch statt der larmoyanten Seufzerkette in den Bratschen tritt dieser Ritter im dreistimmigen Satz der Trompeten – wie der fis-moll-Ritter der Introduktion – und dem Tutti der Holzbläser wohlgerüstet an. Nun wird Quixote selbst von der Tutti-Übermacht des Gegners besiegt. Seine insgesamt sechs Attacken (T. 617, 621, 626, 631, 635, 637) werden von Mal zu Mal kraftloser. Den Sieg des Spiegelritters markiert Strauss mit der Notiz »Fdur«. Wieder vertraut Strauss ganz unbefangen der Beethoven'schen Wendung von Moll nach Dur, dem »per aspera ad astra«. Quixotes ritterliches Thema wird gnadenlos zerhauen (T. 637 f.).

Entsprechend der Notiz »letzter rascher Kampf« macht Strauss Tempo. In der Skizze heißt es noch unsicher: »Allegro?«, in der Partitur dann: *Viel schneller*. Als Quixote besiegt ist und sich auf den Heimweg macht, präzisiert Strauss das »Largo« der Skizze in der Partitur mit: *Beinahe doppelt so langsam*. Variation X ist das formale Gegenstück zur Introduktion, so folgt auf das erste, ritterliche Thema des Kampfes das zweite, galante Thema Quixotes, das sich über einem Orgelpunkt auf A breit entfaltet. Aus der Vorlage lässt sich begründen, warum das Dulcinea-Thema erscheint. Denn der Ritter vom blanken Mond hatte Quixote mit der Behauptung herausgefordert, dass seine Dame »ohne Vergleich schöner sei als deine Dulcinea von Toboso. Gestehst du diese Wahrheit unumwunden ein, so entgehst du dem Tod und überhebst mich der Mühe, dir das Leben zu nehmen.« Da der besiegte Quixote Dulcinea keine Taten mehr weihen kann, bleibt ihm nur, ihr *molto espress[ivo]* schwärmerisch zu huldigen (T. 641). Varianten des Lesethemas und Themen des Sancho Pansa bilden ein nicht weniger dichtes kontrapunktisches Geflecht als in der Introduktion, doch hält der Orgelpunkt alles zusammen.

Als Quixotes Realitätssinn allmählich wieder zurückkehrt, lässt Cervantes ihn, anstelle der Ritterromane, von einer anderen literarischen Welt träumen. Er sagt zu Sancho: »Siehe, das ist die Wiese, wo wir die reizenden Schäferinnen und die

70 Cervantes, *Don Quixote*, Band 2, Kap. 64.

[617] letzter rascher Kampf, endigt auf Orgelpunkt a, Heimweg



[620]

Allegro?



[624]



[628]



[631]



[634]

Fdur



[637]

[SB 4, S. 83]

Largo
Dmoll



Abb. 18: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 4, S. 81 mit Fortsetzung S. 83

anmuthigen Schäfer trafen, welche hier das arkadische Hirtenleben nachahmen und wieder einführen wollten.« Und als Schäfer

»streifen wir durch die Berge, Wälder und Wiesen, singen hier unsere Scherzlieder, dort unsere Liebesklagen und trinken den flüssigen Krystall der Quellen oder der klaren Bäche oder der wasserreichen Flüsse. [...] Apollo verleiht uns die Gaben der Dichtkunst, und Amor sehnsüchtige Gedanken, die uns nicht nur im gegenwärtigen Zeitalter, sondern auch in zukünftigen Jahrhunderten berühmt und unsterblich machen werden.«⁷¹

Cervantes' Parodie auf die aus Frankreich stammende Mode der anakreontischen Dichtung hat Strauss in musikalische Hirtenmusik übersetzt. Die schlichte Hirtenweise ist bereits in Variation II, bei Quixotes Kampf gegen die Hammelherde, erklungen. Strauss verwendet vordergründig pastorale Topoi: den quasi 6/8-Takt und die großen, naturhaft-urigen Intervalle des Englischorns. Das erinnert an den Schweizer Kuhreigen, die Hirtenrufe zu Beginn der »Scène aux champs« aus der *Symphonie fantastique* von Berlioz und an die »traurige Weise« zu Beginn des dritten Aktes *Tristan*. Doch ist dies eine geschickte Camouflage. Denn Don Quixote fühlt sich ja als Held, der als Schäfer nur die Jahresfrist überstehen will. Im Hintergrund des Schäferthemas steht darum Beethoven: das Thema (bzw. der Bass des Themas) der Variationen in der *Eroica*.



Abb. 19: Don Quixote will Schäfer werden.

Der Held im Schafspelz. Strauss braucht nur Rhythmus und Instrumentation zu ändern, und schon ist dieses elementare Tonsymbol Beethovens fast unkenntlich.

Nach dieser letzten Episode strebt Quixote seinem Heimatdorf zu. Der Rückweg steht gleichzeitig metaphorisch für die schrittweise Genesung vom Wahnsinn. Führt die Introduktion von D-Dur nach d-moll, so kehrt Strauss für die Heilung vom Wahnsinn den Weg um: von d-moll nach D-Dur.

Für diesen Heimweg hat Strauss im Skizzenbuch Tr. 4, das die ersten Einfälle ent-

⁷¹ Cervantes, *Don Quixote*, Band 2, Kap. 67; Cervantes parodiert hier eine Stelle aus *Amadis in Graecia* (Fußnote S. 496).

hält, ungewöhnlich viele verschiedene Vorstufen skizziert und dabei so weit ausgearbeitet, dass er die endgültige Verlaufsskizze in Skizzenbuch Tr. 3 mit Takt 625 abbrechen konnte.

Abb. 20: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 4, S. 84 (die Verweisungspfeile sind nicht original)

Eine erste Idee verbindet einen A⁷-Akkord mit einem b-moll-Akkord, bei enharmonischer Doppelbedeutung von *des* = *cis* (Akkolade I). Dieses Zugleich zweier Akkorde im Halbtonabstand erinnert an das Wechselspiel von H-Dur und grundierendem C des Basses am Schluss des *Zarathustra*.⁷² Da dieser Akkord über A sich in den Quixote-Akkord über E auflöst, ist die tonale Basis D-Dur/d-moll unverkennbar. Endete die Introduction mit Quixote-Akkorden über der Doppeldominante und der Dominante, so kehrt Strauss hier die Reihenfolge um. Gemeinsames Element beider Akkorde ist die Quinte *b/f*, während sich der Tritonus der Mittelstimmen chromatisch verschiebt (*g/cis* zu *gis/d*). Diese Klangverbindung hat Strauss zunächst nicht weiterverfolgt.

Ein neuer Ansatz ist die vollständige chromatische Reihe von Quixote-Akkorden über den Basstönen von *E* bis *es* (Akkolade II). Strauss wollte sich dieses ad hoc erfunden

72 Anette Unger, *Welt, Leben und Kunst als Themen der »Zarathustra-Kompositionen« von Richard Strauss und Gustav Mahler*, Frankfurt am Main, S. 228, 231.

dene Klangsymbol vollständig bewusst machen, um dann eine zielgerichtete Auswahl treffen zu können. Hatte er den sich steigernden Irrsinn Quixotes in der Introduktion *kontrapunktisch* dargestellt, so sollte seine allmähliche Genesung als *harmonische* Auflösung geschehen. Ausgangspunkt ist daher der Quixote-Akkord als Tonsymbol seines Wahnsinns, der sich am Ende in einen Dominantseptakkord auflöst. Wie oft bei Wagner bestimmt die chromatisch ansteigende Oberstimme, hier von b^2 bis e^3 , den Weg (Akkolade III). Nur die auf die Dominante zielende obere Hälfte der chromatischen Reihe beschäftigt Strauss (siehe Verweisungspfeil zu Akkolade III). In die Folge von Quixote-Akkorden lagert er zwei diatonische Akkorde als Auflösungen ein, und zwar Sekundakkorde über A und über H. Die für zwei Takte liegenden Basstöne unterbrechen damit den chromatischen Bassgang. Doch die parallel verschobenen Quixote-Akkorde über Cis und D entsprachen wohl nicht Strauss' Idee einer mehr und mehr »normalen« Harmonik. Er führte also die Auflösung in einen Sekundakkord auch über dem Basston Cis (= Des) weiter (Akkolade IV) und notierte zur Belebung des Schlussklangs ein melodisches Motiv. Wie in Takt 4 der Introduktion kehrt dabei Quixotes »Macke«, etwas harmloser, wieder: Der Quartvorhalt d trifft mit der liegenden Terz cis des A^7 -Akkordes zusammen. Doch das befriedigte Strauss noch nicht, und er fand bestechende neue Ideen:

Abb. 21: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 4, S. 86f.

Der Klangfolge an sich fehlte noch das, was Strauss stets am wichtigsten war: der »Ausdruck«. So ließ er den Quixote-Akkord wellenartig von dem unerbittlichen Orgelpunkt A wegstreben: zuerst zum E^7 -Akkord (T. 671, wie Abb. 20, Akkolade I), dann

zu einem g-moll-Septakkord (*g/b/d/f*, T. 673, in der Skizze noch unklar). Ein Einschub (»2 Takte wie vorher«) übernimmt die Takte 674 f. aus der Vorskizze (Abb. 20, Akkolade IV, Anfang) und rückt den »Es-Dur-Anteil« des Quixote-Akkords diatonisch höher zu einem H-Dur-Akkord. Wenn also einerseits der Orgelpunkt A das Ziel vorgibt, dann lassen sich die Nebenakkorde H-Dur und g-moll-Septakkord als Quixotes Widerstreben, geradezu psychologisch als »Vermeidungsverhalten«, deuten.

Anstelle der Quixote-Akkorde der Vorskizze rücken ab Takt 676 reguläre Septakkorde chromatisch hoch (*H⁷, C⁷, Des⁷, D⁷*). Bevor aber die Dominante endgültig eintritt, hält die Bewegung auf dem Tristanakkord inne, den Strauss wie den Höhepunktakkord im *Tristan*-Vorspiel notiert (*f/as/ces/es*, T. 680). Dieses Klangzitat hat eine doppelte Bedeutungsebene: Der Ritterwahn von Quixote und sein Sehnen nach Dulcinea werden mit der unerfüllten Sehnsucht des Helden Tristan gleichgesetzt. Das Quixote-Initium bildet hierzu den Bass, so werden die parallel verschobenen Septakkorde personalisiert. Dieses Satzmodell hat Strauss bereits in *Till Eulenspiegel* verwandt. An einer unvermutet ernsten Stelle (*schnell und schattenhaft*, T. 393 ff.) steht über dem Till-Motiv als cantus firmus im Bass der Tristanakkord in Umkehrungsformen. Strauss ironisiert freilich den Bezug, indem er statt der Pfundnoten im *Till* bei *Don Quixote* nur nachschlagende Pizzicati der Celli und Kontrabässe schreibt. Dass hinwiederum das Englischhorn-Motiv, das dann vom Solocello wiederholt wird, vom Leidensmotiv des *Tristan* angeregt ist, sollte nicht zweifelhaft sein. Strauss hat Mitleid mit seinem Helden. Dem Schlussakkord wollte er ursprünglich noch die Quinte *b/f* des Quixote-Akkords beimischen, wenigstens als Pizzicato (siehe Abb. 21, letzter Takt). Auf diese letzte Trübung des Dominantseptakkords hat er verzichtet, denn Quixote ist jetzt vom Wahnsinn geheilt, also wieder »normal«. Die verschrobenen Kadenzen, die seit dem dritten Quixote-Thema der Introduction immer verrückter wurden, haben ein Ende.

Exkurs: Strauss und Mahler

Man sollte nun meinen, mit diesen Bezügen zu *Tristan*, *Till Eulenspiegel* und zur *Eroica* sei der *Don Quixote* fast schon semantisch überbürdet. Und doch hat Strauss noch einen letzten Trumpf auszuspielen.

Die chromatische Initiale des büßenden Ritters und des sieghaften Helden in Variation X wirkt unscheinbar. Doch verbirgt sich dahinter ein sehr realer »Kampfgenosse« von Strauss selbst: Gustav Mahler.

Mahler, 2. Sinfonie c-moll

1. Satz, T. 402



2. Satz, T. 39



5. Satz, T. 456



Strauss, Don Quixote

T. 623



Abb. 22: Vergleich von Themen aus Mahlers 2. Sinfonie mit dem »Letzten Kampf«

Mit dem Drehmotiv beginnen Themen aus verschiedenen Sätzen von Mahlers *Auferstehungssinfonie*. Gemeinsam ist ihnen allen der sequenzierende Abstieg zur Unterquinte. Das Hauptthema des ersten Satzes, *Allegro maestoso*, beharrt länger auf dem Repetitionsmotiv von Takt 2 als die hier zitierte Variante aus der Reprise (T. 402), die der Fassung in *Don Quixote* nähersteht. Während das Thema des Kopfsatzes in c-moll steht, die strukturelle Quinte von c^3/f^2 also von der Oktave zur Unterquinte führt, beginnt das Triothema des zweiten Satzes, *Andante moderato*, mit der Oberquinte und führt zum Grundton. Da es in Moll steht, deckt sich auch die chromatische Initiale mit dem Strauss'schen f-moll-Ritter, und sogar die Schlusswendungen stimmen überein.⁷³ Die prominenteste Stelle ist die Trompetenfanfare zum »Großen Appell« im Finalsatz, bevor der »Auferstehungs«-Chor einsetzt. Alle Mahler-Themen haben einen Triolenrhythmus, den Strauss durch eine Punktierung verschärft. Die absteigende Sequenz der Trompete verquickt Strauss mit der Punktierung des Themas aus dem ersten Satz. Er zitiert also nicht wörtlich, sondern entwickelt ein »Metathema« dessen, was bereits Mahler thematisch satzübergreifend angelegt hat. Die chromatische Drehfigur hat schon Mahler separiert und als kontrapunktische Bewegungsfigur zu neuen Themen gesetzt, z. B. Takt 43–55 im ersten Satz. Ebenso verfährt Strauss in der Lese-fuge (T. 94–96). Sie taucht wieder in Variation IV auf, in der Don Quixote eine vermeintliche Büsserprozession attackiert.

73 Im Skizzenbuch Tr. 4, S. 81 (siehe Nb. 19) hatte Strauss noch eine absteigende Schlusswendung notiert: *b-as-g-f* (T. 625). Im Skizzenbuch Tr. 3, S. 15, steht bereits die endgültige und jedenfalls bewusst geänderte Fassung des Schlusses. Mit diesem Takt 625 bricht übrigens die Verlaufsskizze ab.



Abb. 23: Cervantes, *Don Quixote* [1870], vor S. 481

Cervantes erzählt dies Abenteuer im letzten Kapitel (52) des ersten Buches: »Es war nämlich in diesem Jahre kein Regen gefallen, so daß an allen Orten in selbiger Gegend Umgänge mit Gebeten und Bußübungen gehalten wurden, um Gott zu bitten, daß er die Hand seiner Barmherzigkeit aufthue und Regen gebe.« In der verhüllten Marienstatue sieht Quixote eine vornehme, entführte Frau, die es zu befreien gilt. Sancho will ihn zurückhalten: »Wo wollt Ihr hin, Herr Don Quixote? welcher böse Geist reizt und treibt Euch an, gegen unsern katholischen Glauben zu fechten? Thut doch in's Henkers Namen die Augen auf, so werdet Ihr einsehen, daß Ihr einen Bußzug vor Euch habt, und daß die Dame, die sie dort auf dem Gestelle tragen, das Bild der hochgebenedeiten, unbefleckten Jungfrau ist.«⁷⁴

74 Cervantes, *Don Quixote*, S. 484f.

Abb. 24: Strauss, Don Quixote, Partiturauszug, Var. IV, Choral der B   erprozession

Der Gesang der B   er klingt archaisch. Die Au  enstimmen psalmodieren in parallelen Oktaven und kreisen um einen Halteton als Mittelstimme. In den Einwürfen der Klarinette tritt ein einzelner Beter aus dem Kollektiv der Prozession hervor. Es ist der »büßende Ritter« der Lesefuge, dessen chromatische Floskel sich gegen die leeren Quinten und Quartan der Prozession behauptet.⁷⁵ Und sogar die Chormelodie (siehe Klammer in Abb. 24) zitiert Mahler, und zwar die Durvariante der Trompetenfanzare. Die diatonische Augmentation steht gegen die chromatische Diminution. Doch nicht nur das melodische Motiv, sondern auch die eigenartige Mehrstimmigkeit ist aus Mahlers *Auferstehungssinfonie* entlehnt. Im trauermarschartigen Teil der Durchführung des ersten Satzes erklingt in den Hörnern ein Choralatz in es-moll:

Abb. 25: Mahler, 2. Sinfonie, 1. Satz, Bl  serchoral

Zum Dies-irae-Motiv der Anfangstakte und zur Chormelodie bis Takt 274 laufen konsequent parallele Unteroktaven mit. Mahler setzt aber, anders als Strauss, nur wenige leere Quint- bzw. Quartkl  nge (T. 271, 274), Terz- und Sextkl  nge überwiegen. Dieser Choral mündet in »eine hartnäckig dissonierende Fortissimostelle

⁷⁵ Norman del Mar deutet die Figur als gemurmertes »Ave Maria« (Strauss, Band 1, S. 157).

der Blechbläsergruppe«,⁷⁶ bevor die Reprise eintritt (T. 291–330), und beeindruckte Strauss sehr. Er hörte die ersten drei Sätze der damals noch ungedruckten Sinfonie, von Gustav Mahler dirigiert, in Berlin am 4. März 1895, und saß in einer Loge neben dem Komponisten Wilhelm Kienzl, der berichtet: »Bei der erwähnten Blechstelle wendet sich der links von mir sitzende Strauss mit begeistertem Augenaufschlag zu mir: ›Glauben Sie mir, es gibt keine Grenzen des musikalischen Ausdrucks!‹«⁷⁷

Im nachkomponierten Finale greift Mahler den Dies-irae-Choral mehrfach wieder auf. Wenn dann nach dem »Großen Appell« der Auferstehungschor aus mystischer Tiefe erklingt, setzt Mahler die neue Chormelodie wieder mit parallelen Oktaven, allerdings alternierend mit einem regulären Tonsatz.

Abb. 26: Mahler, 2. Sinfonie, 5. Satz, Ausschnitte aus dem »Auferstehungs«-Chor

Die parallelen Oktaven, noch verstärkt durch Unteroktaven des Basses, stehen zum ersten Mal in Takt 474: »ja aufersteh'n«. Die Schlüsselstelle aber ist bei Ziffer 32. Das chromatische Motiv des »büßenden Ritters« erklingt zu den Worten »Unsterblich Leben«. Mit dem Thema des »büßenden Ritters« in der Lesefuge, in der Büsserprozession und im »letzten Kampf« komponiert Strauss ein Künstlerdrama: Strauss gegen Mahler. Das hat sich bereits angedeutet, als er das Thema des f-moll-Ritters mit dem Hornthema aus *Till Eulenspiegel* kontrapunktierte. Als Mahler die Partitur des *Till* erhalten hatte, schrieb er an Strauss: »Daß eine neue »sinf. Dicht.« wieder angekommen, ist ja prachttvoll! Wo bringen Sie denn nur all die Zeit zusammen? Sie

76 Wilhelm Kienzl, *Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes*, Stuttgart 1926, S. 143.

77 Ebd.

sind wol [!] der productivste von uns Allen.«⁷⁸ *Till Eulenspiegel* wurde die Strauss'sche Tondichtung, die Mahler am häufigsten dirigierte.⁷⁹

Warum diese Reverenz vor Mahler? Strauss hatte in Mahler früh den ebenbürtigen Zeitgenossen erkannt und förderte selbstlos Aufführungen seiner Sinfonien in Deutschland. Das hören die Mahlerianer immer noch nicht gerne, darum seien vier authentische Dokumente zitiert, die von Verfälschungen Alma Mahlers verschont blieben.

Am 22. Februar 1897 schrieb Strauss an Gustav Mahler:⁸⁰

»Lieber Freund,

Herzlichen Dank für freundliche Übersendung der II.ten (Partitur u[nd] Klavierauszug). Der mir neue letzte Satz hat ja einen großen Aufbau! Wie gerne möchte ich das ganze Werk hören, noch lieber einmal aufführen! Auch der Klavierauszug Behns ist ein kleines Meisterwerk.

Ich habe mich so gefreut, nach so langer Zeit wieder ein Lebenszeichen von Ihnen zu erhalten; dachte ab u[nd] zu schon, Sie hätten den ersten »Mahlerianer« ganz vergessen!

Mit schönsten Grüßen stets Ihr

Richard Strauss«

Ein Lebenszeichen »nach so langer Zeit«, das klingt emphatisch. Strauss hatte im Januar 1894 den schwer kranken Bülow in Hamburg besucht, an seiner Statt ein Abonnementskonzert geleitet und war in diesen Tagen »[v]iel mit Mahler zusammen.«⁸¹ Zuvor hatte Mahler Strauss geschrieben: »Ich zähle darauf, mit Ihnen recht viel beisammen zu sein, und stelle mich Ihnen ganz zur Verfügung.« Und danach: »Ich freue mich schon wie ein Schneekönig auf unser nächstes Wiedersehen hier im Feber.«⁸² Diese Begegnungen des Weimarer und des Hamburger Kapellmeisters waren wohl prägend für ihre gegenseitige Hochachtung und Freundschaft, die auch die ersten Bewährungsproben gut bestand: Strauss' Sondieren eines Engagements in Hamburg und die Intrigen um Bülows Gedenkkonzert.⁸³ »Menschen wie wir sollten nie Concessionen machen!« schrieb ihm Mahler.⁸⁴ Strauss setzte Mahlers Erste Sinfonie beim Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Juni 1894 in Weimar durch und ebenso die Uraufführung der ersten drei Sätze der Zweiten Sinfonie 1895

78 Brief vom 08.06.1895, in: *Gustav Mahler – Richard Strauss. Briefwechsel 1888–1911*, hrsg. von Herta Blaukopf, München 1980, S. 47 f.

79 Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, Wien 2003, S. 412.

80 *Mahler – Strauss, Briefwechsel*, S. 51.

81 *TrennerC*, S. 113 (zum 22.01.1894).

82 *Mahler – Strauss, Briefwechsel*, S. 21, 23.

83 *Schuh*, S. 350–353.

84 Brief Mahlers an Strauss, 26.02.1894, *Mahler – Strauss, Briefwechsel*, S. 31.

in Berlin. An Strauss' Jugendfreund Arthur Seidl schrieb Mahler 1897: »Abgesehen davon, daß ich wohl mit meinen Werken als Monstrum dastehen würde, wenn nicht die Straussischen Erfolge mir die Bahn geöffnet, sehe ich es als meine größte Freude an, daß ich unter meinen Zeitgenossen einen solchen Mitkämpfer und Mitschaffer gefunden.«⁸⁵ Als »Mitkämpfer und Mitschaffer« hat wohl auch der »Mahlerianer« Strauss den ritterlichen Zweikampf in *Don Quixote* verstanden: ein Wettstreit unter Freunden. Was das »Mitschaffen« betrifft, fällt Strauss' Studium von Mahlers Zweiter Sinfonie genau in die Zeit, als er *Don Quixote* zu komponieren begann. Die Idee dazu war ihm zwar schon am 10. Oktober 1896 im Kloster San Marco in Florenz eingefallen.⁸⁶ Der nächste Eintrag im Schreibkalender, »Arbeit an Don Quixote«⁸⁷, datiert dann vom 27. Mai 1897. Nicht nur hatte Strauss drei Monate zuvor die Partitur der vollständigen Zweiten Sinfonie erhalten, sondern Mahler besuchte mit Otto Singer auch Strauss persönlich am 21. März in München.⁸⁸

Anlässlich der Aufführung von Mahlers Vierter Sinfonie am 16. Dezember 1901 in Berlin berichtet Natalie Bauer-Lechner einige denkwürdige Sätze des Berliner Hofkapellmeisters Strauss. Mahler hatte in Berlin alle Proben sowie das Konzert »mit dem ihn zum Glück sehr befriedigenden Strauß-Orchester« (dem Tonkünstler-Orchester) geleitet.

»Richard Strauß, dem das Werk von Probe zu Probe näher ging, zeigte sich zuletzt hingerissen, besonders vom dritten Satz, von dem er erklärte, ein solches Adagio könne er nicht machen. Auch sagte er Mahler nachher im Zusammensein in größerer Gesellschaft, er habe von ihm außerordentlich gelernt. ›Ihre Zweite Symphonie besonders habe ich mir gut angesehen und mir viel daraus angeeignet.‹ Als Zeichen seiner Schätzung schickte ihm Strauss nachher die Partituren seiner sämtlichen Werke.«⁸⁹

Dass diese Aneignung ausgerechnet in *Don Quixote* geschah, hat aber wohl nicht einmal Mahler selbst gemerkt.

85 Brief Mahlers an Arthur Seidl, 17.02.1897, in: *Gustav Mahler. Briefe*, hrsg. von Herta Blaukopf, Wien 1996, S. 224.

86 *TrennerC*, S. 141.

87 *TrennerC*, S. 151.

88 *TrennerC*, S. 149. Mahler dirigierte im März in München ein Konzert des Kaim-Orchesters.

89 Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984, S. 203. Seine offene Haltung erklärte Strauss in einem Brief an Ernst von Schuch vom 15. November 1910: »Ich gehöre leider zu den Menschen, der [!] wenn es sich um Interessen der Kunst handelt, auch nicht einmal daran denkt, daß hierbei Privatinteressen collidieren könnten [...]. Wie ich heute noch von Ihnen u. Mahler u. allen Leuten, die was können, willig wie ein Schulbub lerne, ohne daran zu denken, daß mein Piedestal dadurch verschoben werden könnte.« *Richard Strauss – Ernst von Schuch. Ein Briefwechsel*, hrsg. von Gabriella Hanke Knaus, Berlin 1999, S. 162.

Kurz vor der Zeit, in der *Don Quixote* entstand, war Mahler am 23. Februar 1897 zum Katholizismus konvertiert. Es ist also schon eine böse Pointe, wenn Strauss, den man gerade in dieser Episode mit Don Quixote identifizieren darf, gegen das Marienbild anrennt, während der »büßende Ritter« Mahler in der Büsserprozession Gebete murmelt.

So sehr sich beide als »Mitschaffer« verstanden – beider Haltung zur Religion war unüberbrückbar divergent. Als der Atheist Strauss die Nachricht von Mahlers Tod erhielt, hat er in seinem Schreibkalender sowohl die Hochachtung vor dem Künstler wie die Divergenz in Glaubensfragen eindrücklich dargestellt:

»Gustav Mahler nach schwerer Krankheit am 19. Mai [recte: 18. Mai] verschieden. Der Tod dieses hochstrebenden, idealen, energischen Künstlers ein schwerer Verlust.

Die ergreifenden Memoiren Wagners mit Rührung gelesen.

Lecture deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation Leop[old] Ranke: durch sie wird mir hell bestätigt, daß alle dort die Cultur fördernden Elemente seit Jahrhunderten nicht mehr lebenskräftig, wie alle politischen u. religiösen Bewegungen nur eine Zeitlang wirklich befruchtend wirken können.

Der Jude Mahler konnte im Christentum noch Erhebung gewinnen. Der Held Rich. Wagner ist als Greis, durch den Einfluß Schopenhauers wieder zu ihm herabgestiegen.

Mir ist absolut deutlich, daß die deutsche Nation nur durch die Befreiung vom Christentum neue Tatkraft gewinnen kann. Sind wir wirklich noch [recte: schon] weiter als zur Zeit der politischen Union Karls V. u. des Papstes? Wilhelm II. u. Pius X.?

Ich will meine Alpensinfonie: den Antichrist nennen, als da ist: sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur.«⁹⁰

Diese Notiz scheint wirr – die Todesnachricht machte Strauss betroffen. So resümiert er das, was ihn von Mahler trennte, wie das, was die gemeinsame Basis dieser Künstlerfreundschaft war. Der konvertierte Jude Mahler konnte seine spirituelle Nähe zum Katholizismus schöpferisch umsetzen, der Atheist Strauss sah – mit Nietzsche – das Christentum als »nicht mehr lebenskräftig«, nur der Antichrist konnte ihn noch inspirieren. Diese These sieht er durch Leopold Rankes monumentale *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation* bestätigt. Papst Clemens VII., den wankelmütigen Gegenspieler von Kaiser Karl V., interessierten mehr politische Machtspiele als die Einberufung eines Konzils, das dem Luthertum

90 Stephan Kohler, »Richard Strauss: Eine Alpensinfonie op. 64«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 143 (1982), S. 42–46 (mit Faksimile).

die Stirn hätte bieten können.⁹¹ Mit Kaiser Wilhelm II. und Pius X. spielt Strauss wohl auf die unselige preußische Allianz von »Thron und Altar« an, auf das Gottesgnadentum Wilhelms II. mit dem Wahlspruch »Gott mit uns«, vielleicht auch auf dessen symbolträchtige Reise ins Heilige Land, auf den Spuren des (friedlichen) Kreuzzugs von Kaiser Friedrich II. »Sittliche Reinigung aus eigener Kraft« – ohne Religion – war nicht nur Strauss' eigene Maxime, sondern er erwartete davon eine Wiederbelebung der deutschen Kulturnation.

Was hatten Strauss und Mahler also gemeinsam? Beide verehrten Wagner und sahen es als Lebensaufgabe, dessen Werke durch Musteraufführungen im Repertoire der Opernhäuser durchzusetzen. Strauss liest deshalb wieder einmal Wagners Memoiren, »mit Rührung«. Gemeinsam ist beiden das hohe Arbeitsethos; Strauss nennt den Freund einen »hochstrebenden, idealen Künstler« wegen seiner Sinfonien, die aufzuführen er als »erster Mahlerianer« sich verpflichtet fühlte. Gemeinsam ist ihnen schließlich, über die weltanschaulichen Gräben hinweg, die Liebe zur »ewigen herrlichen Natur«.

Mit einigen Monaten Abstand zu Mahlers Tod spricht Strauss noch offener. Otto Klemperer berichtet:

»Ich besuchte im Hochsommer 1911 (dem Todesjahr Mahlers) Richard Strauss in Garmisch. Strauss war in keiner Weise Philosemit, betonte deshalb immer, auch zu Lebzeiten Mahlers, daß er Juden wie Mahler sehr gern gehabt habe. Nur habe er immer »ein wenig Angst vor ihm« gehabt.

Wir beklagten natürlich beide seinen frühen Tod. Dann aber behauptete Strauss, er hätte immer nach Erlösung gesucht. Er wußte überhaupt nicht, von welcher Erlösung Mahler sprach. Er sagte wortwörtlich: »Ich weiß nicht, von was ich erlöst werden sollte. Wenn ich des Morgens an meinem Schreibtisch sitze und mir was einfällt, so brauche ich doch gar keine Erlösung. Was meinte Mahler damit?« Hier liegt der große und diametrale Gegensatz zwischen den beiden Musikern. Während Mahler versuchte, jede programmatische Äußerung in seinem Werk (z. B. in der Dritten Sinfonie) auszuschalten, war Strauss auf das Poetisch-Programmatische durchaus angewiesen. Er sagte zu mir: »Ich kann keine Beethoven-Sinfonie dirigieren, ohne mir dabei ein Programm vorzustellen.« Ich war ganz starr. Gerade daß man für eine Melodie keine Worte findet, ist ja das Wundervolle. Mahler sagte bei anderer Gelegenheit im Gegen-

91 Rankes Urteil über die Befangenheit Clemens VII. »im Widerstreit geistlicher und weltlicher Interessen« ist vernichtend: »Wohl der unheilvollste aller Päpste, die je auf dem römischen Stuhle gesessen. [...] In Reputation unendlich herabgekommen, ohne geistliche, ohne weltliche Autorität hinterließ er den päpstlichen Stuhl.« Leopold Ranke, *Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert*, Band 1, Berlin 1834, S. 127 f.

satz dazu, man müßte den zweiten Satz der ›Pastorale‹ mit Naturgefühl dirigieren. Das klingt etwas anders.«⁹²

Von dem Dirigenten und Komponisten Klemperer hätte man erwarten können, dass er die Partituren genau liest und sich einen *musikalischen* Standpunkt jenseits des literarischen, ideologischen Streits um »absolute« und Programmmusik schafft. Denn so weit waren die Positionen von Mahler und Strauss gar nicht entfernt. Beide ließen sich von außermusikalischen Ideen anregen, versuchten aus dem Stoff eine in sich stimmige musikalische Form zu gewinnen, die der eine »Sinfonie« nannte, der andere »Tondichtung«, und verstanden die Programmhinweise nur als Anhaltspunkte für unmusikalische Hörer. Doch geradezu missionarisch hat Mahler 1901 mit Strauss »sehr ernst gesprochen und ihm seine Sackgasse zeigen wollen. Er konnte mir aber leider nicht ganz folgen. Er ist ein sehr lieber Kerl, der in seinem Verhältniß zu mir mich rührt. Und doch kann ich ihm nichts sein – da ich ihn wol übersehe, aber er von mir nur das Piedestal.«⁹³ Da hat er sich überschätzt und Strauss unterschätzt, weil er, als Bruckner-Schüler, dem fragwürdigen Begriff der »absoluten Musik« verpflichtet blieb. Bereits in seiner sogenannten Münchner Erklärung hatte Mahler gesagt, »er halte das Beginnen, Musik nach einem Programm zu schreiben, für die größte musikalische und künstlerische Verirrung. ›Einer, der das kann, ist kein Künstler! Etwas anderes ist es, wenn die Komposition eines Meisters einem so anschaulich und lebendig wird, daß man unwillkürlich einen Vorgang, ein Ereignis darin zu erleben glaubt.«⁹⁴ Auch Strauss hat stets betont, dass eine literarische Anregung nicht mehr als der heuristische Anstoß für kompositorisch Neues sei. »Ein poetisches Programm kann wohl zu neuen Formbildungen anregen, wo aber die Musik nicht logisch aus sich selbst sich entwickelt, wird sie ›Literaturmusik‹.«⁹⁵ »Das wäre doch ganz gegen den Geist der Musik.«⁹⁶ Obwohl Mahler mit seiner »Weltanschauungsmusik«⁹⁷ noch der alten romantischen Musikästhetik anhing, wonach nur die Instrumentalmusik metaphysische Ahnungen erwecken könne, nicht die Oper, zollte er schließlich erst

92 Otto Klemperer, *Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autobiographische Skizzen*, Zürich 1960, S. 21f. Wie sehr religiöse Stoffe seine Inspiration blockierten, teilte Strauss Hofmannsthal bei der Komposition der *Josephslegende* mit: »Der keusche Joseph selbst liegt mir nicht recht, und was mich mopst, dazu finde ich schwer Musik. So ein Joseph, der Gott sucht, – dazu muß ich mich höllisch zwingen. Na, vielleicht liegt in irgendeiner atavistischen Blinddarmckecke doch eine fromme Melodie für den braven Joseph.« Brief vom 08.09.1912, BHH, S. 198.

93 Brief Mahlers an Alma vom 18.12.1901, in: *Ein Glück ohne Ruh'*. *Die Briefe Gustav Mahlers an Alma*, hrsg. und erläutert von Henry-Louis de La Grange und Günther Weiß, Berlin 1995, S. 102.

94 Constantin Floros, *Gustav Mahler. I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden 1987, S. 197.

95 BE, S. 210 f.

96 Schuh, S. 431.

97 Floros, *Gustav Mahler I*, S. 167–188.

Strauss' *Salome* volle Anerkennung, woran wohl der biblische (und jüdische) Stoff keinen geringen Anteil hatte.

Wichtiger als die Divergenz in der Frage der Programmmusik scheint aber das gänzlich verschiedene künstlerische Naturell von Mahler und Strauss zu sein. Mahler hing als Bekenntnismusiker an seinen Werken als Emanation seiner innersten Empfindungen. »Er war beim Komponieren des letzten Satzes der Zweiten so erregt und nervös, daß seine Schwestern für seine Gesundheit fürchteten und sich fast wünschten, er möge zu schreiben aufhören.«⁹⁸

Über die Uraufführung von Mahlers Sechster Sinfonie beim Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Essen (27. Mai 1906) berichtet Alma Mahler: »Der Schlußsatz dieses Werkes mit den drei großen Schicksalsschlägen! Kein Werk ist ihm beim ersten Hören so nahe gegangen. Nach der Generalprobe ging Mahler im Künstlerzimmer auf und ab, schluchzend, händeringend, seiner nicht mächtig.« Strauss als Vorsitzender des ADMV kam hinzu und bat Mahler, eine Trauermusik zu dirigieren, weil der Bürgermeister gestorben sei. Die im Künstlerzimmer allseitig herrschende Ergriffenheit kommentierte er, 40 Jahre später, als er Alma Mahlers *Erinnerungen* las: »Solche Dinge verstehe ich allerdings nicht.«⁹⁹

Strauss hielt stets Distanz zu seinem Werk. Ihm ging es um die sehr irdischen Fragen der Kunst und des Künstlertums, nicht um Metaphysik. Als Stefan Zweig am 20. November 1931 zum ersten Mal mit ihm zusammentraf und ihm den Plan zur späteren *Schweigsamen Frau* entwarf, überraschte ihn Strauss' eigenartige Künstlerpersönlichkeit sehr:

»Nie hatte ich bei ihm einen solchen rapid auffassenden Kunstverstand, eine so erstaunliche dramaturgische Kenntnis vermutet. Noch während man ihm einen Stoff erzählte, formte er ihn schon dramatisch aus und paßte ihn sofort – was noch erstaunlicher war – den Grenzen seines eigenen Könnens an, die er mit einer fast unheimlichen Klarheit übersah. Mir sind viele große Künstler in meinem Leben begegnet; nie aber einer, der so abstrakt und unbeirrbar Objektivität gegen sich selber zu bewahren wußte. [...] Ebenso wie bei dieser ersten Begegnung war ich bei jeder neuen immer wieder voll Bewunderung, mit welcher Sicherheit und Sachlichkeit dieser alte Meister sich selbst in seinem Werke gegenüberstand. [...] Immer wußte er genau, wer er war und wieviel er konnte. Wie wenig oder wieviel die andern im Vergleich zu ihm bedeuteten, interessierte ihn nicht sehr und ebensowenig, wieviel er den anderen galt. Was ihn freute, war die Arbeit selbst [...] Schwierigkeiten erschrecken ihn nicht, sondern machen seiner formenden Meisterschaft nur Spaß. [...] [In] seltenen Sekunden, wo sein Auge

98 Killian, *Bauer-Lechner*, S. 215.

99 *Briefwechsel Mahler – Strauss*, S. 195.

auffunkelt, spürt man, daß etwas Dämonisches in diesem merkwürdigen Menschen tief verborgen liegt, der zuerst durch das Pünktliche, das Methodische, das Solide, das Handwerkliche, das scheinbar Nervenlose seiner Arbeitsweise einen ein wenig mißtrauisch macht [...]. Aber ein Blick in seine Augen, diese hellen, blauen, stark strahlenden Augen, und sofort spürt man irgendeine besondere magische Kraft hinter dieser bürgerlichen Maske.«¹⁰⁰

Dieses Abgründig-Dämonische steckt bereits in *Till Eulenspiegel*, der nur vordergründig lustige Schelmenstreiche vorführt. In Wahrheit geht es Strauss um eine kompositorische Auseinandersetzung mit Wagners *Tristan*.¹⁰¹ Nun also, in *Don Quixote*, nimmt er seinen »Mitkämpfer und Mitschaffer« Gustav Mahler aufs Korn, und gerade mit der *Auferstehungssinfonie*, diesem »Gipfel der Weltanschauungsmusik schlechthin«.¹⁰² Doch wie in *Till Eulenspiegel* geschieht dies aus der Distanz, mit scharfem musikalischem Witz, der nur funktioniert, weil Strauss die unvergleichliche Gabe hat, Töne, Akkorde, Satztechniken semantisch aufzuladen.

Form

Die verhältnismäßig lange Arbeit an *Don Quixote* belegt wohl, dass ihm die kompositorische Hauptaufgabe, eine schlüssige musikalische Gesamtform zu finden, nicht leicht fiel. Gegenüber Stefan Zweig bekannte er 1931 offen, daß er als »Musiker mit siebzig Jahren nicht mehr die ursprüngliche Kraft der musikalischen Inspiration besitze. Symphonische Werke wie ›Till Eulenspiegel‹ oder ›Tod und Verklärung‹ würden ihm kaum mehr gelingen, denn gerade die reine Musik bedürfe eines Höchstmaßes von schöpferischer Frische.«¹⁰³ Schon die Detailuntersuchungen haben gezeigt, mit welcher überbordenden Vorstellungskraft er musikalische Neuerungen schuf. Dementsprechend ist auch die Gesamtform höchst originell.

Die Eckpfeiler der musikalischen Form stehen da, wo Strauss alle drei Quixote-Themen en bloc verwendet. So bildet er zwei Formblöcke, anfangs mit 139, am Ende mit 113 Takten, die fast genau ein Drittel des ganzen Werkes umfassen. Dabei verquickt er höchst unterschiedliche Gattungen miteinander.

100 Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, [Frankfurt am Main] 1949, S. 407–410.

101 Edelmann, »Strauss und Wagner«, S. 74–76.

102 Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009, S. 277.

103 Stefan Zweig, *Welt von gestern*, S. 407 f.

INTRODUCTION			THEMA	VARIATIONEN	FINALE		
Exposition	Lese-fuge	Reprise	Minore	Variationen 1 - 9	Variation 10 Letzter Kampf	Heimweg	
DQ 1+2+3		DQ 1+2+3	DQ 1+2+3		DQ 1	DQ 2+3	DQ 1+2+3
1	19	105	123		617	640	690 722

Abb. 27: Strauss, *Don Quixote*: Formübersicht, der Rahmen der Variationen

Es ist für die Gattung Fuge typisch, dass ihr eine irgendwie geartete Einleitung vorausgeht, sei es – bei Bach – ein Präludium, eine Toccata oder Fantasie. Die explizite Verbindung von Introduction und Fuge ist seltener, neben den zwei großen Stücken *Introduktion, Passacaglia und Fuge* von Max Reger (op. 96 und op. 127) gibt es auch eine bescheidenere *Introduktion und Fuge* d-moll op. 62 von Franz Lachner für Orgel oder Klavier vierhändig. In deren Adagio-Introduction wird das Thema bereits eingeführt, das dann im Allegro der Fuge verarbeitet wird. Das ist jedenfalls vergleichbar mit der Exposition der Don-Quixote-Themen, deren Initium dann im Lesethema wiederkehrt. Die Reprise beim letzten Themeneinsatz bekräftigt diesen Zusammenhang von Introduction und Fuge.

Wäre es eine reine Fuge, müsste sie auf der Tonika enden. Der offene Schluss weist in eine andere Richtung, zur Langsamen Einleitung einer Sinfonie. Deren Aufgabe ist es, nach modulatorischen Umwegen zur Dominante zu führen, damit der Hauptsatz in der Tonika beginnen kann. Da nach der Introduction aber das Solocello noch einmal die Don-Quixote-Themen vorträgt, kann man auch an die doppelte Exposition der klassischen Konzertform denken.¹⁰⁴ Zwar endet die Tuttiexposition in aller Regel mit einer Tonikakadenz, aber schon Mozart war erfinderisch, um die entstehende Zäsur vor dem Einsatz des Solisten zu überbrücken. Im Klavierkonzert C-Dur KV 467 spielt der Pianist bereits in einer großen Dominantfläche mit, bevor er selbst das Thema hat.

Das Hauptprinzip, das all diese heterogenen Formelemente zusammenhält, ist der Weg von Moll nach Dur, das schon mehrfach genannte »per aspera ad astra«. Es wirkt im Kleinen beim fis-moll-Ritter der Introduction und beim f-moll-Ritter in Variation X als Sieg im Kampf. Es wirkt bei Don Quixotes Heimweg, und in umgekehrter Richtung, von Dur nach Moll, bei Quixotes fortschreitendem Irrsinn. Es wirkt im Thema, das »minore« exponiert und erst im Finale »maggior« und so kantabel präsentiert wird, wie man sich das von einem Thema für Variationen erwartet. Das heißt: Das »Thema« selbst ist nicht statisch, sondern wandelt sich ständig, es ist nicht behandeltes Objekt, sondern »handelndes« Subjekt. Strauss' Auffassung ist radikal anders als zum Beispiel die Brahms'sche bei den *Haydn-Variationen*. Die Frage, was das Thema der Quixote-Variationen sei, ist so von vornherein verfehlt. Das meint

104 So bereits Phipps, »Logic of tonality«, S. 204.

wohl Strauss mit dem kryptischen Satz, er habe in *Don Quixote* die Variationen »als Darstellungen von nichtigen Phantomen im Kopf des Ritters von der traurigen Gestalt als eine Art Satyrspiel ad absurdum geführt«. ¹⁰⁵ Wenn man diesen Antihelden in seinem Wahn ernst nimmt, dann kann man ihn nicht mit einem handfesten Thema darstellen. Das einzig Greifbare in all den bunten Gestalten sind die sechs Töne von Quixotes Initium. Und da berührt sich Strauss mit frühen kontrapunktischen Formen. Mit Frescobaldi könnte er seine Tondichtung *Cappriccio sopra mi fa ut la ut mi* (als d-moll-Variante im Hexachordum molle) nennen. Der permanente Gestaltwandel hält alles in Bewegung.

Diesen dynamischen, quasi organisch-lebendigen Prozess kann nur der Tod des Protagonisten beenden. Im Skizzenbuch Tr. 4 hatte Strauss notiert: »letzter Schluß: das I. ritterliche Thema (Ddur) (ihm gleichsam im Tode noch als Ideal vorschwebend) zer[p]flückt, unterbrochen von Ausrufen des Entzückens, Seufzern, Schmerzenslauten bis zum letzten Hauch«. ¹⁰⁶

Die letzten Schmerzenslaute sind bereits in Variation V vorbereitet. Das Quixote-Initium ist melodisch mit der chromatischen Drehfigur des »büßenden Ritters« verbunden. Bei Quixotes Tod ertönt in den Posaunen, Instrumenten des Jenseits, ein Klanggebilde als dreifacher Vorhalt vor dem verminderten Septakkord (*h/d/f/gis*) über dem Orgelpunkt D, der sich zur Tonika löst; mehr kann die Theorie darüber nicht sagen.

The image shows a musical score comparison between two pieces. On the left, under the heading 'Don Quixote 1', is a musical staff for 'Solo-Cello' from Strauss's work. It features a complex, chromatic melodic line in D major. On the right, under the heading 'Mahler', is a musical staff from Mahler's 2nd Symphony, 5th movement. It shows a vocal line with the lyrics 'Un - sterb-lich Le - ben!'. The two staves are aligned to show a comparison of the melodic and harmonic language between the two composers at these specific points in their works.

Abb. 28: Strauss, *Don Quixote*, T. 739f., und Mahler, 2. Sinfonie, 5. Satz, T. 745

Betrachtet man den Akkord ohne funktionsharmonische Scheuklappen, dann fasst Strauss einfach alle Töne des Solocello in einem Klang zusammen. Ansatzpunkt ist der Ton *b* innerhalb von D-Dur. In der Introduction löste die aus dem d-moll-Kampfruf abgeleitete Quinte *b/f* den »übergeschnappten« Quixote-Akkord über dem *E⁷*-Akkord aus. In der Skizze (Abb. 20, Akkolade I) ist sie, notiert als b-moll-Akkord, Störfaktor über dem *A⁷*-Akkord (*cis = des*), und in der Folgeskizze (Abb. 21, letzter

¹⁰⁵ Werbeck, *Tondichtungen*, S. 454.

¹⁰⁶ Trenner, *Skizzenbücher*, S. 7, liest fälschlich »Schmerzensausbrüchen«.

Takt) spukt die Quinte als Pizzicato über der Dominante A herum. Die Quinte *b/f* ist damit absolut gesetzt als »Wahn«-Element, auch wenn Strauss die letztgenannte Skizze nicht benutzt hat. Erst im »Schmerzenslaut vor dem letzten Hauch« erinnert sich Quixote noch einmal an den schönen Wahn seines Rittertums. Zwar ist er geheilt – dafür steht die Tonikaterz *d/fis* –, aber dazu erklingt der quintlose Septakkord *b/d/as* (= *gis*) als Dominante seines Es-Dur-Traums vom Heldentum. Mit der typischen Schlussfloskel eines Rezitativs, die im langsamen Tempo recht pathetisch wirkt, spricht Quixote gewissermaßen sein letztes Wort.

Der allerletzte Schmerzenslaut gilt Gustav Mahler. Der gedehnte Vorhalt, ausdrucksvoll mit Crescendo und Decrescendo versehen, zitiert noch einmal aus dem »Auferstehungs«-Chor: »Unsterblich Leben«. Doch an die Auferstehung und ein ewiges Leben, das Mahler mit bedeutungsschweren Fermaten beschwört, glaubt Strauss nicht. So belässt er es bei dem »Unsterblich ...!« So unsterblich wie Cervantes' Romanheld in der Literatur soll Don Quixote auch in der Musik sein. Strauss genügt die geistige Welt der Kunst im Diesseits. Das unterstreicht er durch den eigenartigen Akkord über dem Orgelpunkt D. Erst wenn das *cis* enharmonisch umgedeutet wird, zeigt sich der Sinn dieser vierfachen Leittoneinstellung: *e/gis/b/des* ist der Eulenspiegel-Akkord. Er löst sich meist in einen F-Dur-Sextakkord auf, doch wenn Till sich über das Gericht lustig macht, schreibt Strauss den Akkord mit *cis* und löst ihn nach A-Dur auf (*Till Eulenspiegel*, T. 591–593). Auch beim Tod Don Quixotes fasst Strauss das *cis* als Leitton auf und schließt über dem Orgelpunkt D mit dem D-Dur-Akkord. Die Tonika ist Sinnbild von Don Quixotes friedlichem Hinscheiden.

Der Verweis auf *Till Eulenspiegel* ist mehr als eine intertextuelle Spielerei innerhalb der Tondichtungen. Strauss hat den Bezug lange vorbereitet. Bereits in der Introduction ist das Hornmotiv des Till Kontrapunkt zum »büßenden Ritter«. Dort kippte es unversehens in das Heldenmotiv aus *Tristan* um. Da der Eulenspiegel-Akkord, notiert als *b/des/fes/as*, strukturell mit dem Tristanakkord identisch ist,¹⁰⁷ wird in einem einzigen Akkord das musikalische Dreigestirn Wagner–Strauss–Mahler beschworen: als eine Trias fortschrittlicher – und »unsterblicher«! – Künstler.

Diese Studie bestätigt und – und präzisiert – die ästhetischen Leitlinien, die Strauss lebenslang verlaublich hat.

1. *Musik als Ausdruck*. »Es gibt keine Grenzen des musikalischen Ausdrucks!«, hatte Strauss gesagt. Zwar berief er sich immer auf die musikästhetische Schrift

¹⁰⁷ Hansen, *Tondichtungen*, S. 108.

von Friedrich von Hausegger, diesen Gegenentwurf zu Hanslicks Büchlein *Vom Musikalisch-Schönen*. Doch Hausegger hält nicht viel von »Programmmusik«.

»Der Programmmusiker sucht seinen Tönen die Bedeutung von Sprachzeichen zu verleihen und erscheint umso glücklicher, je mehr es ihm gelingt, diese Zeichen durch Associirung bekannter Eindrücke verständlich zu machen. Dies ist ein sehr undankbares, dem Wesen der Tonkunst ungemein ferne liegendes Bemühen [...]. Bedeutsame Ereignisse, Namen großer Männer, bekannte Dichtungswerke u. dgl., um welche sich bereits ein bestimmter Empfindungsvorrath bei jedem Gebildeten aufgespeichert hat, werden gewählt und ihnen nun die Macht zugetraut, ein Interesse beizuschaffen, welches das Tonwerk aus eigenem Vermögen nicht zu bestreiten vermag.«¹⁰⁸

Dieses Problem hat Strauss genau gesehen und deswegen stets den Primat der Musik betont. Seine Tondichtungen können als »reine Musik«, wie er gegenüber Zweig sagte, bestehen, weil er für die »poetischen Ideen« überzeugende musikalische Analogien gefunden hat. In *Don Quixote* also: Der Weg von Moll nach Dur als »Sieg« des fis-moll-Ritters und als Genesung Quixotes, von Dur nach Moll als reifender Wahnsinn, die Modulation des Es-Dur-Ritters von Es-Dur nach E-Dur als »Verführung« usw. Zusammengehalten werden diese einzelnen musikalischen Ereignisse im Fall der Fuge durch das Lesethema, bezüglich der Gesamtform durch blockartige, gliedernde Formabschnitte. Strauss fühlte sich herausgefordert, für jede Tondichtung eine je eigene Form zu finden, weil seiner Vorstellungskraft die traditionellen Formen zu eng wurden. Die Programmführer dienten als Marketingstrategie und auch als Ablenkung vom »Eigentlichen«. Strauss: »Und mehr als ein gewisser Anhalt soll auch für den Hörer ein solch analytisches Programm nicht sein. Wen es interessiert, der benütze es. Wer wirklich Musik zu hören versteht, braucht es wahrscheinlich gar nicht.«¹⁰⁹ Da hat er nicht nur den normalen Konzertbesucher, sondern auch Dirigenten und zünftige Musikwissenschaft sehr überschätzt. Wenn wir schon nicht mit Strauss' Ohren hören können, so bleibt die Aufgabe, wenigstens seine Partituren gründlichst zu studieren. Sie, nicht die Programme, sind der Schlüssel zu Strauss' Denken.

2. *Tonsymbole und Musikgeschichte*. Die Musik seiner Tondichtungen wirkt nur unter der Voraussetzung sprachnah, dass man sein höchstpersönliches semantisches System der Tonarten, Instrumente und Satztechniken kennt und anerkennt. Mit dieser Ebene der »Tonsymbole« übersteigt er bereits alle deskriptiven oder illustrativen Momente. Meisterwerke von Mozart, Beethoven oder Wagner – und eben

108 Friedrich von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck* [1887], hrsg. von Elisabeth Kappel und Andreas Dorschel (= Studien zur Wertungsforschung 50), Wien u. a. 2010, S. 127 f.

109 Brief an Romain Rolland, 05.07.1905, zit. nach *Schuh*, S. 155.

auch die Zweite Sinfonie von Mahler – hält er für unüberbietbar, weswegen er sie mit den Platonischen Ideen vergleicht. Sie wecken bestimmte Empfindungen – »Eros« bei Mozart, »heroischer Sieg« bei Beethoven, »Tragik« bei Wagner – und haben diese ihre Wirkkraft in der Rezeptionsgeschichte bewiesen. Darum nutzt Strauss diese Tonsymbole für seine Zwecke. Seine kompositorische Hauptaufgabe ist es, sie seinem Stil anzuverwandeln, ohne ihre Wirkung zu schmälern. Damit reiht er sich bewusst in die große musikgeschichtliche Entwicklung ein. Indem er Tonsymbole aus 200 Jahren Musikgeschichte aufnimmt, lassen sich seine Tondichtungen auch als Diskurs auf der Ebene der größten Meisterwerke hören und verstehen. Das selbstbewusste Wort von Strauss: »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte.«¹¹⁰ trifft Wesentliches. Unverzichtbare Voraussetzung einer solchen Teilhabe an der musikalischen Vergangenheit ist die Tonalität. Selbst bei extremer Chromatik und Enharmonik hält Strauss – wie übrigens auch Wagner – an einer großformalen, diatonischen Grundstruktur unbeirrbar fest.¹¹¹

3. *Künstlertum*. 1949, am Ende seines Lebens, beklagte sich Strauss: »... warum sieht man nicht das Neue an meinen Werken, wie in ihnen, wie nur noch bei Beethoven, der Mensch sichtbar ins Werk spielt – dies beginnt im 3. Akt *Guntram* schon (Absage an den Kollektivismus), *Heldenleben*, *Don Quixote*, *Domestica* ...«¹¹² Dass Strauss seine eigene Biografie offen als kunstwürdig deklarierte, hat ihm viele Feinde eingetragen, kennzeichnet aber zugleich den Künstler der Moderne. An der Oberfläche ist seine Musik witzig, auch satirisch und immer eingängig. Schwerer zugänglich ist bereits die untergründige Dimension der musikhistorischen Tonsymbole. Die tiefste Schicht der künstlerischen Persönlichkeit und des »Menschen« Strauss ist fast unauslotbar. Darüber hat er – wenigstens öffentlich – nichts verlauten lassen. Ein letztes Beispiel aus *Don Quixote*: Wenn Strauss für Horn komponierte, dann hatte er stets das Vorbild seines Vaters im Ohr. Dieser hatte bei der Komposition des *Guntram* den Sohn immer gemahnt, das »melodische Element« nicht zu vernachlässigen: »Ich rufe immer wieder: Melodie! Klarheit! Einfachheit! Innerlichkeit! Nur das, was von Herzen kommt, kann wieder zu Herzen dringen!«¹¹³

110 Zit. nach Katharina Hottmann, »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!« *Historismus und Gattungsbewußtsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikedokumentation 30), Tutzing 2005, S. 47.

111 1931 notierte Stefan Zweig einige resignierende Sätze von Strauss: »Er sieht überhaupt nicht wie Musik noch weitergehen könne und glaubt an eine gewisse Pause. In knapp 250 Jahren habe sich eigentlich die ganze Musik entfaltet, das sei rasend rasch gewesen, daher jetzt diese Stockung [...] Er fühlt sich doch recht einsam als der Letzte der großen Linie.« Zweig, *Tagebücher*, S. 353 f.

112 BE, S. 182.

113 Brief von Franz Strauss an Richard, 24.04.1892, in: *Schuh*, S. 279.

Und: »Es ist nicht alles Gassenhauer, was freundlich ans Ohr klingt, und denke nur an dich selbst, wenn Du einen melodischen Walzer von Strauß hörst [...]«.¹¹⁴ Wenn also beim Es-Dur-Ritter die Gilda-Arie aus *Rigoletto* im Horn erklingt, dann wird er unabweisbar an seinen Vater gedacht haben. Als Dritter Kapellmeister an der Münchner Hofoper hatte er ja seinen Vater am ersten Horn vor sich gesehen. Seine eigene Anstellung endete fast gleichzeitig mit der Pensionierung von Franz Strauss im Juni 1889. In dieser Zeit hatte Richard ungeliebtes französisches Repertoire zu dirigieren, aber auch Verdi: *Troubadour* am 15. Dezember 1887, *Maskenball* am 18. Februar 1889.¹¹⁵ Verdis Ohrwurm als Hommage an den Vater – das wäre so ein Fall, wie »der Mensch sichtbar ins Werk spielt«.

Anhang

INTRODUKTION			
1	D	Don Quixote 1 »ritterlich« Don Quixote 2 »galant« Don Quixote 3 <i>Lehre, die Don Quixote daraus zieht</i>	
FUGE			
Takt	Themen-Einsätze	Kontrapunkte, Strauss-Bemerkungen (Skizzenbücher Tr. 3+4)	Lesethema Instr.
19	1. D	<i>Lesethema ohne Sord.</i>	Va.
25	<i>G</i>	<i>Dulcinea ideal</i> [Ob., Harfe]	—
33	<i>fis / Fis</i>	<i>Fismoll Ritter / mit Riesen kämpfend / Tod des Riesen</i> [3 Tr. vs. Tuben] <i>Don Quixotes »Entzückensrufe«</i> [Fl.]	—
40	2. Fis	+ <i>Dulcinea</i> [Fl., Ob.]	Vl. II, Va.
46	<i>Es / E</i>	<i>Es-Dur Ritter: Die Rittergestalt verweicht in den Schlingen der Frau / der Ritter verliert seine Stärke</i> (»träumend«) [Hr. vs. Solo-Vl.] – <i>Rigoletto-Marsch</i> (»Caro nome«) [Hr. 6]	—
58	3. F	+ <i>fis-Ritter</i> [Klar., Pos.] + <i>Es-Ritter</i> [Fl., Solo-Vl.!]	Vl. I, Vl. II
64	<i>f</i>	<i>f-moll-Ritter: Der büßende Ritter</i> [Va. con sord.] <i>Till Eulenspiegel</i> in f-moll [Vc. con sord.]	—

¹¹⁴ Brief von Franz Strauss an Richard, 16.11.1892, in: *ElternB*, S. 155.

¹¹⁵ *TrennerC*, S. 60, 67.

72	4. D (K)	+ »Schlingen« der Frau des Es-Ritters [Solo-Vl.]	Klar.
74	5. G	+ Es-Ritter [Klar., Fag.]	Ob.
76	<i>C / As</i>	<i>Cdur Ritter</i> [Hr.], auch auf As	Str., Blech
80	6. Es	+ Dulcinea [Fl., Solo-Vl.] + Es-Ritter verweicht [E. H.]	Hr.
83	7. d	+ Es-Ritter [Vc., Kb.] 1. Kampf [Tr., Pos.]	Klar., Vl. I
85	8. F	+ C-Ritter [Hr.]	BKlar., Fag.
87	9. B	Don Quixote 1 [Fl., Ob.] + C-Ritter Imitation [Hr.] + fis-Ritter [Tr.] Kampf diminuiert [Hr.]	E. H., Va.
93	10. Es	+ Dulcinea [3 Pos., Basstuba] + Es-Ritter [Hr.]	Klar., Vl. II
94	11. As	+ Dulcinea-Fortsetzung + f-Ritter [Va. con sord.] T. 97–99: <i>Tristan</i> , Heldenmotiv (»Verhängnis«), sequenziert mit diminuiertem Kp.	Fag., Hr., Vc., Kb.
100	12. Des (Kopf)	2. Kampf	Fl., Ob., Vl. I
102	13. Des (Kopf) 14. Des (Kopf)	+ fis-Ritter [Tr., Pos.] + f-Ritter [Ob., Klar., Vl. I, Hr.]	BKlar., Fg., Vc., Kb. E. H., Hr., Va.
103	15. Des (Kopf)	3. Kampf	Fl., Klar., Vl.
105	16. D	REPRISE: Don Quixote 1 [Fl., Ob.] + fis-Ritter diminuiert [Pos.] + Es-Ritter, Schluss imitiert [Hr., Tr.] + f-Ritter, Kopfmotiv [Fag., Vc.] 4. Kampf augmentiert	Hr., Va.
111		Don Quixote 2 (variiert) + Es-Ritter, Schluss [Tr.]	
113		Don Quixote 3 (variiert) <i>übergeschnappt als Ende der verwirrten Lecture / Steigerung</i> Dominantschluss (E ⁷ + B ⁷ / A ⁷ + Es ⁷)	
THEMA MINORE: Don Quixote, der Ritter von der traurigen Gestalt			
123	d	Don Quixote 1 (variiert) Don Quixote 2 (variiert) Don Quixote 3 (variiert) Violoncello-Solo + Englischhorn-Solo + Violin-Solo	

»Seiner Majestät dem Kaiser und König Wilhelm II. in tiefster Ehrfurcht gewidmet.« Richard Strauss' Märsche 1905–1907¹

Achim Hofer

Über Richard Strauss' Märsche, zumal über dessen Militärmärsche, zu schreiben, birgt die Gefahr, von vornherein nicht ernst genommen zu werden. Zwar meinte Stephan Kohler vor über 20 Jahren, es müsse »auch diese Werke kennen, wer Strauss ganz kennen will, und sei es nur aus Gründen der enzyklopädischen Vollständigkeit.«² Darum geht es hier aber nicht. Es mutet trivial an, aber natürlich muss man diese Musik kennen, um über sie zu schreiben. Daran haben sich aber selbst die wenigen, die überhaupt einmal ein Wort über die Märsche verloren haben, zumeist nicht gehalten, sodass es zwar manch pauschale, aber wenig differenzierte Urteile gibt. (Eine bemerkenswerte Ausnahme ist hier Scott Warfield, der – wenn auch an unauffälliger Stelle – selbstkritisch davon berichtet, dass er sein Urteil, Strauss' Märsche seien nichts weiter als »unremarkable trifles«, revidiert habe, nachdem er sie sich doch ein wenig näher angeschaut habe.³)

Die vorliegende Studie bietet zunächst (I) eine Übersicht, befasst sich dann (II) mit

-
- 1 Herrn Dr. Jürgen May vom Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen danke ich für vielfältige und stets entgegenkommende Unterstützung, ebenso meiner studentischen Mitarbeiterin Frau Christina Kilb. Herrn Dr. Adrian Kech von der Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe in München sei gedankt für äußerst gründliche und hilfreiche Textredaktion.
 - 2 Stephan Kohler, »Unterwerfungsversuche einer Hofbusenschlange. Werke von Richard Strauss in Bearbeitungen für Militärmusik«, in: *Richard-Strauss-Tage 25.–30. Mai 1992*, Garmisch-Partenkirchen 1992, S. 82–84, hier S. 82.
 - 3 »Strauss's marches have often suffered at the hands of even his most sympathetic champions. Michael Kennedy, for instance, devotes only a single grudging paragraph to them in his ›Master Musicians‹ volume on Strauss, and he concludes that: ›... only the *Königsmarsch* has any intrinsic music value. These marches are sheer ›duty‹; they sowed no seeds in his great works.‹ I, too, glossed over these ›duty pieces,‹ calling them ›unremarkable trifles‹ in my own survey of Strauss's instrumental music. Having spent some time in recent months listening to these pieces, I wish revise my earlier judgment. As for why we dismiss Strauss's marches so quickly, it may be because they were composed in the same years as *Salome* and *Elektra*, op. 58 (TrV 223). In fact, Strauss's marches need to be considered precisely in the context of his position at that time as a court functionary. In that light, they are very credible examples of the genre and even show a bit of Strauss's musical personality.« (Scott Warfield, »Richard Strauss's Music for Winds«. Featured Presentation at the 2007 CBDNA National Meeting (Ann Arbor, 29 March 2007)«, pegasus.cc.ucf.edu/~swarfiel/papers/Strausswind.doc [zuletzt abgerufen am 18.05.2014; der Artikel ist derzeit nicht online verfügbar und wurde nach Auskunft des

den Fassungen, (III) mit den von Strauss *bearbeiteten* und – ausführlicher – (IV) mit den von ihm *komponierten* Märschen und versucht abschließend (V) ein Resümee.

I. Übersicht

Die Komposition von Märschen in Form sogenannter Festmärsche war Strauss bis zu den hier abzuhandelnden nicht fremd. Schon sein Opus 1 (1876, TrV 43) ist ein *Festmarsch* für Orchester (1881 für Klavier). Es folgten die *Festmärsche* TrV 135 für Orchester (zwei Fassungen 1884 / 1887), TrV 136 für Kammermusikbesetzung (1886?) und TrV 157 für Orchester (Ende 1888). Nach den hier in Rede stehenden sieben Märschen der Zeit von 1905 bis 1907 schrieb Strauss 1925 / 26 lediglich noch einen *Militärmarsch* F-Dur, der als Teil der *Begleitmusik zum Film »Der Rosenkavalier«* (TrV 227b) jedoch – verglichen mit den zuvor komponierten Märschen – nicht mehr als Beispiel für Strauss' Interesse an dieser Gattung verstanden werden kann.⁴

Übersicht: Die Märsche 1905–1907

Die Titel folgen der Druckausgabe, das jeweils genannte Datum bezieht sich auf die Fertigstellung.

Abkürzungen: 2hd. = zweihändig; 4hd. = vierhändig; Autogr. = Autograf; B = Bearbeitung; Fü = Verlag Fürstner, Berlin; K = Komposition; Kl. = Klavier; MM(I) = Militärmusikbearbeitung (Infanterie); MM(K) = Militärmusikbearbeitung (Kavallerie); Orch. = Orchester; PrAMS = Königlich Preussische Armeemarsch-Sammlung; q = Quelle (RSQV-ID); q13014 = Salome-Skizzenbuch in D-GPrsa; RSQV = Richard-Strauss-Quellenverzeichnis; w = Werk (RSQV-ID); W = Widmung an den Kaiser

23.01.1905 (K, W)

Parade-Marsch des Regiments Königs-Jäger zu Pferde Nr. 1

Es-Dur für Klavier, TrV 213

(Titel laut Autogr.: »Parademarsch im Schritt für Cavallerie.«)

Autogr.: D-Mbs Mus.ms. 11346 – RSQV-ID: w0411, q00515 (Autogr.), q13014 – Ausgaben: Kl. 2hd. (Fü 1906): D-GPrsa; D-B DMS 160313 – Kl. 4hd. (Otto Taubmann, Fü 1906): D-B Sign. 55 NB 950 – MM(K): PrAMS II / 119 (Fü 1906, Fürstner-Schott Mainz 1987, Fritz Brase); MM(I) & MM(K) in *einer* Partitur-Ausgabe (Fü 1907, Hermann Baarz): United States Marine Band Library (Washington, USA), USMB-R-5904 (Kopie); GB-Lbl Music Collections h.3918.a.(8.); NL-DHk NMI MIL-kmk 117

Autors auch nicht publiziert, 17.10.2016]); Auslassungspunkte von Warfield. Sein Bezug: Michael Kennedy, *Richard Strauss* [= The Master Musicians], New York 1995, S. 178).

4 Nichts bekannt ist meines Wissens über einen Marsch, den Strauss in einem Brief vom 06.06.1912 an seine Frau erwähnt: »Habe während der Fahrt einen Marsch komponiert.« (WB, S. 198).

1905 / 06 (B)

»**De Brandenburgsche Mars**«. **Präsentiermarsch bearbeitet [für Klavier]**
von Richard Strauß, TrV 214

Autogr.: unbekannt – RSQV-ID: wo412 – Historische Vorlage: Universiteit van Amsterdam, Bijzondere Collecties, Toonkunstcollectie, Sign. 205-F-38, Nr. 556 [ca. 1770] – Ausgaben (Fü 1906): Kl. 2hd.: D-GPrsa; D-B DMS O.163387; D-Mbs 2 Mus.pr. 6977 + Beibd. 4 – MM(I) & MM(K) in *einer* Ausgabe, PrAMS I/87 & III/117 (Rudolf Britzke); D-B DMS O.43600; D-GPrsa (Kopie)

06.01.1906 (K, W)

Militärischer Festmarsch (Königsmarsch) Es-Dur für Orchester, TrV 217
 (30.12.1905 für Klavier)

Autogr.: D-Mbs Mus.ms. 11349 (Orch.), D-Mbs Mus.ms. 11348 (Kl.) – RSQV-ID: Kl.: wo422, q00528 (Autogr.) – Orch.: wo423, q00529 (Autogr.); q13014 – Ausgaben: Orch.: RSE 24, S. 201–214 – Kl. 2hd.: D-Mbs 4 Mus.pr. 99.1167 (Fü 1906)

05.01.1906 (B)

Marsch der Königin Luise [bearbeitet] für Klavier

Autogr.: Benediktiner-Abteil Ettal – Ausgabe: Mainz (Schott) 2008 – Vorlagen: MM(I): PrAMS II/14 (Schlesinger 1817), neu II/237 (Dreililien-Verlag, Berlin 1906, Heinrich van Eycken): D-B DMS 13301 (Partitur); D-B DMS 13302 (Kl.)

26.10.1906 [op. 57/1] / 15.10.1906 [op. 57/2] (K, W)

Zwei Militärmärsche für großes Orchester op. 57, TrV 221

Militärmarsch Es-Dur (op. 57/1)

Kriegsmarsch c-Moll (op. 57/2)

(ursprünglich geplante Titel [von Strauss für den Druck geändert]: »Preussischer Defiliermarsch« [op. 57/1], »Kriegsmarsch der preussischen Garde.« [op. 57/2])

Autogr.: D-GPrsa TrV_999_q00289 (Partitur) – RSQV-ID: op. 57/1: wo439, q13014; op. 57/2: wo440; Kl.: wo691, q00544 (Autogr. Klaviersatz: C. F. Peters, Leipzig) – Ausgaben (außer RSE alle C. F. Peters, Leipzig 1907): Orch.: D-Mbs 2 Mus.pr. 5857; D-B DMS 97085; RSE 24, S. 217–240 – Kl. 2hd. (Otto Singer): D-B Mus. 14375; D-B Mus. O.11199; D-B DMS 254455 – Kl. 4hd. (Otto Singer): D-B Mus O.11199; D-Mbs 4 Mus.pr. 62833 – MM(I) (Julius Hermann Matthey): Direktions-Partitur und Stimmen: The Sousa Archives and Center for American Music, University of Illinois Urbana-Champaign, John Philip Sousa Music and Personal Papers, c. 1880–1932, 12/9/51, Series 2, Box 473, Folder 1; dasselbe als Aufführungsmaterial bei C. F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig

19.06.1907 (K, W)

Parade-Marsch für Cavallerie No. 2 Des-Dur für Klavier, TrV 222

Autogr.: D-Mbs Mus.ms. 11347 – RSQV-ID: wo441, q13230 (Brief von Strauss an Alwin Peschke vom 22. Januar 1907), q00546 (Autogr.), q13018 (Elektra-Skizzenbuch), q13014 – Ausgaben (alle Fü 1907): Kl. 2hd.: D-GPrsa; D-B 160314 – MM(I) & MM(K) in *einer* Partitur-Ausgabe (Alwin Peschke) plus Stimmen: United States Marine Band Library (Washington, USA), USMB-R-5905 (Kopie); GB-Cu MRA.310.90.64; NL-DHk NMI MIL-kmk 118; GB-Lbl Music Collections h.3918.d.(2.) (nur Partitur)

Auffällig ist nicht nur die Anzahl der von Januar 1905 bis Juni 1907 (also in zweieinhalb Jahren) komponierten Märsche, sondern auch das Genre. Es sind nämlich – bis auf eine Ausnahme (TrV 217) – keine *Festmärsche* mehr, sondern *Militärmärsche*.⁵ Aber auch die genannte Ausnahme ist deutlich militärisch konnotiert, nicht nur durch den Titel *Militärischer Festmarsch*, sondern auch durch ihre bombastische Besetzung, zu dessen an sich schon stark besetztem Orchester noch acht Trompeten und zwölf Trommeln hinzutreten, die extra zu postieren sind und also der Musik auch ein szenisches Element verleihen. Die als *Königsmarsch* gedruckte Komposition hat es – wie es scheint – als einzige Marschkomposition von Strauss zu recht großer Bekanntheit gebracht.⁶ Ihr wird hier keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt; vielmehr sei der Blick auf die Militärmärsche gerichtet.⁷

Wie den *Königsmarsch* hat Strauss auch vier Militärmärsche, das heißt alle von ihm selbst komponierten, mit Formulierungen versehen wie »*Seiner Majestät / dem Kaiser und König / Wilhelm II. / in tiefster Ehrfurcht / gewidmet / vom / Komponisten*« (Druck der Militärmusikfassung von TrV 213), und zwar stets großformatig auf einer eigens dafür reservierten Druckseite. Aber auch die beiden anderen Märsche stehen durch ihre Aufnahme in die *Sammlung Königlich Preußischer Armeemärsche* in Verbindung mit dem Kaiser (s. unten), sodass insgesamt kein einziger Marsch ohne Bezug zum Monarchen ist.

5 Nur selten wird dies unterschieden, wenn von Strauss' Märschen die Rede ist, jedoch z. B. bei Dietmar Schenk, »Richard Strauss im kaiserlichen Berlin«, in: *Richard Strauss im kaiserlichen Berlin*, hrsg. von Conny Restle und Dietmar Schenk, Berlin 2001, S. 20–61, hier S. 40.

6 »[...] only the *Königsmarsch* (TrV 217/2) has enjoyed much success in the concert hall. In my opinion, however, Strauss's Parade-Marsch No. 2 (TrV 222) is also deserving of attention.« (Warfield, »Richard Strauss's Music for Winds«). Jörg Murschinski meint, der *Königsmarsch* habe sich heute »wenigstens im Blasorchesterrepertoire behaupten können, was aber wohl in erster Linie auf den großen Namen seines Schöpfers zurückzuführen« sei (»Symbolmusik?! – Motivation, Komposition und Intention von Richard Wagners »Kaisermarsch« und Richard Strauss' »Königsmarsch««, in: *Symbole, Zeremonielle, Rituale. Wirken und Wirkung von Militärmusik bei staatlicher Repräsentanz und hoheitlichen Anlässen*, hrsg. von Michael Schramm [= Militärmusik im Diskurs 8], Bonn 2013, S. 147–160, hier S. 157). Letzteres kann bezweifelt werden, denn kein anderer Marsch von Strauss hat ähnliche Bekanntheit erlangt, obwohl sie zum Teil sogar in die *Königlich Preußische Armeemarsch-Sammlung* aufgenommen wurden.

7 Zusammenhängen zwischen Strauss' *Königsmarsch* und Richard Wagners *Kaisermarsch* ist neuerdings Murschinski in seinem genannten Beitrag »Symbolmusik?!« (s. Fußnote 6) nachgegangen.

II. Strauss' Fassungen der Märsche

Strauss hat Militärmärsche komponiert, aber nicht einen für Militärmusik;⁸ alle seine diesbezüglichen Kompositionen und Bearbeitungen sind für Klavier oder Orchester (s. Übersicht). Von allen Märschen gibt es Militärmusikfassungen, in keinem Fall hat Strauss sie selbst angefertigt. Mary Natvig meinte zu den Klavierversionen: »That Strauss must have intended military band settings for these works is evident not only in their martial character, but in the titles themselves.«⁹ Das scheint im Ergebnis zum Teil richtig, wenn auch die Begründung nicht überzeugt: Die Titel waren eher dem Kaiser geschuldet, und ein kriegerischer Marschcharakter bedarf nicht unbedingt des Ausdrucks durch eine Militärkapelle. Für die zwei Märsche op. 57 kann die Orchesterfassung als »Original« angesehen werden, Strauss selbst bezeichnet die Klavierversionen als »Klavierauszüge«.¹⁰ Die für Klavier *bearbeiteten* Märsche, ganz besonders aber die zwei für Klavier *komponierten*, waren für Strauss vermutlich beides: gültige Endgestalt einer (Klavier-)Komposition und gleichzeitig Vorlage für die Einrichtung von Militärmusikfassungen.

Für Kohler ist der Umstand, dass Strauss sich mit Klavierfassungen begnügte, ein Hinweis darauf, dass der Komponist »die Zufriedenstellung des kaiserlichen Brotherrn in Form von Märschen nicht sonderlich interessierte«.¹¹ Warfield zufolge mangelte es Strauss nicht an Kompetenz, er habe davon mehr verstanden, als er dem Kaiser gegenüber zu erkennen gegeben hätte.¹² Unklarheiten in diesem Kontext nährt eine

8 Hier gemeint als Besetzungstyp. Zur Bedeutung des Terminus insgesamt siehe Achim Hofer, Art. »Militärmusik. I. Einleitung«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 269 f.

9 Mary Natvig, »Richard Strauss and the German Military Band Tradition«, in: *College Band Directors National Association Journal* 4 (1987), S. 13–16, hier S. 15.

10 Brief vom 08.03.1907 an den Verlag C. F. Peters, Staatsarchiv Leipzig (StA-L), 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 79. – Eine Ausgabe aller Briefe zwischen Strauss und dem Verlag C. F. Peters im Zusammenhang mit Opus 57 befindet sich im Druck: Achim Hofer, »Sie halten den Namen des Autors wohl für einen Schönheitsfehler« (Strauss). Die Korrespondenz zwischen Richard Strauss und dem Verlag C. F. Peters betreffend op. 57«, in: *Richard Strauss-Jahrbuch* 2016 [Druck in Vorbereitung].

11 Kohler, »Unterwerfungsversuche einer Hofbusenschlange«, S. 82.

12 »It would seem that there was no way Strauss could have avoided military music in Berlin, but in fact, Strauss was probably already familiar with band music from his childhood. [...] The musical evidence of Strauss's first two marches also suggests that he had a much better knowledge of military music than he ever admitted to the Kaiser.« (Warfield, »Richard Strauss's Music for Winds«).

durch die Strauss-Literatur¹³ tradierte Begebenheit, die je nach Autor unterschiedlich ausgeschmückt wird, wobei bereits der erzählende Stil der Überlieferungen, das Fehlen von Quellenangaben und auch der Umstand, dass die Berichte inhaltlich zum Teil voneinander abweichen, Anlass zu größter Skepsis geben müssten.

Bei Matthew Boyden etwa heißt es 1999, ohne einen entsprechenden Nachweis:

»Einige Monate nach dem enormen Erfolg von *Salome* [...] zitierte der Kaiser Strauss zu sich und wollte allen Ernstes wissen, warum sein Hofkapellmeister keine Märsche komponiere. Strauss versuchte höflich auszuweichen, indem er erklärte, daß er mit dem Genre zu wenig vertraut sei. Am nächsten Tag wurde Strauss erneut zum Kaiser zitiert. Auf Wilhelms Anordnung zogen im Schloßhof zwei Musikcorps auf, und Strauss mußte drei die Ohren peinigende Stunden mit kaiserlichen Märschen über sich ergehen lassen. Er dankte dem Kaiser für sein Entgegenkommen, begab sich schwankend an sein Pult und entwarf pflichtschuldigst zwei äußerst elegante Märsche [...].«¹⁴

Auch keine der anderen Quellen kann davon überzeugen, dass etwas Derartiges so stattgefunden hat, und es verwundert, dass selbst Warfield (2007) diese Tradierung fortsetzt.¹⁵

Außer einem Schreibkalender-Eintrag Strauss' vom 29. März 1906 – »3 Uhr im Schloß / Der Kaiser läßt mir / 1 ½ Stunden Märsche vorblasen.«¹⁶ – ist nichts bekannt. Und zu diesem Zeitpunkt hatte Strauss bereits die ersten Militärmärsche komponiert, der Kaiser konnte ihn also nicht dazu angeregt haben, »sich auch einmal an der Komposition von Militärmärschen zu versuchen«¹⁷ – was jedoch eine Art »Nachhilfeunterricht« hinsichtlich militärmusikalischer Instrumentierung nicht ausschließt.

Glaubt man einem Brief an den Verlag C. F. Peters in Leipzig, so fühlte sich Strauss nicht kompetent, denn im Zusammenhang mit den zwei Märschen op. 57 empfiehlt er dem Verlagsinhaber Henri Hinrichsen am 23. April 1907, die Militärmusikfassung vor dem Druck erst dem Musikinspizienten Theodor Grawert (1858–1927) zur Prüfung

13 Zuletzt bei Murschinski, »Symbolmusik?!«, S. 148 f.; er bezieht sich auf: Max Steinitzer, *Richard Strauss*, Stuttgart u. a. 1927, S. 161; Walter Panofsky, *Richard Strauss. Partitur eines Lebens*, München 1965, S. 94; Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, Berlin 1999, S. 92; Matthew Boyden, *Richard Strauss. Die Biographie*, München und Wien 1999, S. 250.

14 Boyden, *Richard Strauss*, S. 250.

15 »As a military man, Kaiser Wilhelm loved marches, and one day, he asked his Hofkapellmeister why he had not composed any. Strauss demurred and said that he did not know anything about the genre. The Kaiser then commanded Strauss to appear the next day at the palace grounds, where two military bands paraded about for three hours, playing marches for Strauss's edification.« (Warfield, »Richard Strauss's Music for Winds«; er bezieht sich auf: Kurt Wilhelm, *Richard Strauss. An Intimate Portrait*, trans. Mary Whittall, New York 1989, S. 77 f.).

16 D-GPrsa, Schreibkalender 1906, S. 24. Vgl. den Hinweis bei: TrennerC, S. 275.

17 Murschinski, »Symbolmusik?!«, S. 149.

vorzulegen, »damit sie für den militärischen Dienst brauchbar werde. Am allerbesten wäre es allerdings, wenn Sie das Arrangement für Militärmusik gleich ihm direkt übertragen würden. Wir hätten dann vielleicht die Garantie, dass die Märsche richtig gesetzt und baldigst bei der Armee eingeführt werden.«¹⁸ Ob allerdings die hier ange-deutete mangelhafte eigene Kompetenz der einzige Grund dafür ist, dass Strauss kei-nerlei Militärmusikfassungen anfertigte, ist zumindest fraglich. Soweit ersichtlich, war es ihm durchaus wichtig, dass seine Märsche auch beim Militär gespielt wurden, dies durch eigene Instrumentierungen zu fördern, kam ihm aber nicht in den Sinn. Es scheint, als habe er sich hier ganz auf die Fachleute verlassen. Ob er während der Komposition seiner Klaviermärsche bestimmte Instrumentierungen im Auge hatte, kann hier und da vermutet werden (s. unten). Diesbezügliche Vorstellungen hat er jedoch – soweit bekannt – den Militärmusikbearbeitern nicht mitgeteilt. Offensicht-lich war für ihn die Übertragung seiner Märsche für Militärmusik eine Art Hand-werksarbeit, die man getrost den dafür zuständigen Fachleuten – wenn auch nicht jedem beliebigen – überlassen konnte. Zeit wollte er selbst dafür nicht investieren. So schrieb er auch am 22. Januar 1907 an den Bearbeiter seines letzten Marsches, Alwin Peschke (1869–1929):

»Ich habe heute Abend einen Marsch entworfen, der sich für Cavalleriemusik vielleicht als Parademarsch im Schritt eignet. Wäre es möglich, denselben für seine Majestät als Überraschung zum Geburtstag noch fertig zu stellen? Hätten Sie Zeit, morgen Mittag Nachmittag [sic!] zwischen 3 u. 4 Uhr zu mir zu kom-men u. sich den Marsch von mir anspielen zu lassen? Er ist nicht lang u. schnell instrumentiert.«¹⁹

Hinzu kommt, dass stets *unterschiedliche* Militärmusikfassungen angefertigt wur-den, auch wenn die Klavierfassung etwas anderes suggerierte (s. Abb. 1).

18 StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 78; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

19 D-GPrsi, Kopie des Briefes. Es ist im Übrigen nicht dazu gekommen; Peschke hätte maximal vier Tage Zeit gehabt: Der 22. Januar war ein Dienstag, der Geburtstag des Kaisers der darauffolgende Sonntag. Die Fertigstellung des Marsches zog sich dann noch einmal ein halbes Jahr hin (s. Über-sicht). – Zu Peschke siehe nl.wikipedia.org/w/index.php?title=Alwin_Peschke&oldid=35390661 (abgerufen am 17.10.2016).



Abb. 1: Parade-Marsch für Cavallerie No. 2 (TrV 222), Titelblatt, Berlin (Fürstner) 1907, D-GPrsa

»Für Kavallerie« auf dem Titelblatt des Drucks der Klavierausgabe verweist zwar auf eine für diese Truppengattung übliche – Kesselpauken einschließende – Blechbläserbesetzung (sodass Strauss' Originalfassung für Klavier geradezu als Paradoxon aufgefasst werden könnte), die entsprechende Militärmusikfassung erscheint jedoch auf dem Titelblatt an letzter Stelle, an erster steht diejenige für Infanteriemusikbesetzung mit Holzblas-, Blechblas- und Schlaginstrumenten, war sie doch die bedeutendste und verbreitetste.²⁰ An der jeweils ersten Partiturseite dreier Märsche lässt sich das »System« der unterschiedlichen Militärmusikbesetzungen gut ablesen, und

²⁰ Hinter den Bearbeitungen steckten keineswegs nur Erfordernisse des praktischen Gebrauchs, sondern auch merkantile Interessen von Komponist und Verlag. Die bei Kohler (»Unterwerfungsversuche einer Hofbusenschlange«, S. 83) abgebildete Titelseite zum *Königsmarsch* TrV 217

zwar anhand der Instrumentierungen von Hermann Baarz (TrV 213), Rudolf Britzke (TrV 214) und Alfred Peschke (TrV 222):²¹ Alle Instrumente sind bezeichnet als Musik der Infanterie, in stufenweise reduzierter Zusammenfassung dann als Musik der Jäger und Pioniere sowie – in kleinster Besetzung – als Musik der Kavallerie.

III. Die von Strauss *bearbeiteten* Märsche

1. *De Brandenburgische Mars* (TrV 214)

Der in der Übersicht zitierte Titel zur Klavierausgabe bringt unmissverständlich zum Ausdruck, dass es sich um eine Bearbeitung handelt. Durch den Arrangeur für Militärmusik kommt eine weitere Person ins Spiel, sodass das entsprechende Titelblatt lautet: »*De Brandenburgische Mars*« / Präsentiermarsch / *Bearbeitet von / Richard Strauss. / Für Armee Musik / gesetzt von R. Britzke.*^[22] / *Für Infanterie und Kavallerie Musik*«.

Der Bezug dieses Marsches zum Kaiser zeigt sich in dessen »Allerhöchste[r] Kabinetts-Ordre« (AKO) vom 19. Dezember 1905: »Ich verleihe dem Grenadier-Regiment Kronprinz (1. Ostpreußischen) Nr. 1 aus Anlaß der Feier seines 250jährigen Bestehens den sogenannten »De Brandenburgische Mars« als Präsentiermarsch und den Armeemarsch II Nr. 14 als Parademarsch [...].«²³ Das Kriegsministerium brachte diese AKO am 25. Juni 1906 der Armee zur Kenntnis und verfügte:

»Der erstgenannte Marsch [*De Brandenburgische Mars*] führt in der Zahl der Armeemärsche die Nummer 87 unter I »Langsame Märsche für Infanterie« und die Nummer 117 unter III »Kavalleriemärsche« [...]. Dagegen erhält der zweitgenannte Marsch [s. unten] in der neuen Fassung die Nummer II, 237 und wird in dem Musikalienverlag »Dreililien« in Halensee bei Berlin [...] erscheinen.«²⁴

Dadurch, dass Richard Strauss *De Brandenburgische Mars* bearbeitete, ist der Marsch untrennbar mit seinem Namen verbunden. Im Titelzusatz einer CD-Einspielung

gibt neben der Orchesterfassung noch drei Ausgaben für Klavier, drei für Militärmusik sowie für »Salon-Orchester« und »Pariser Besetzung« an.

21 Siehe Übersicht. Danken möchte ich Staff Sergeant Tilden E. Olsen, US Marine Band Library (Washington), für Hilfen und die unbürokratische Zusendung einer Kopie der Fassungen von Baarz und Peschke.

22 Obermusikmeister Rudolf Britzke (1865–1940).

23 *Armee-Verordnungsblatt* 40 (1906), S. 229.

24 Ebd.

heißt es sogar: »Freie [!] Bearbeitung eines älteren Präsentiermarsches.«²⁵ Eine nach langem Suchen gefundene historische Version von *De Brandenburgsche Mars* entstammt einer umfangreichen niederländischen Handschriften-Sammlung mit über siebenhundert zumeist volkstümlichen Melodien und Tänzen aus der Zeit um 1770, unter denen sich auch ein paar Märsche befinden.²⁶ Die Nummer 556 ist *De Brandenburgsche Mars* (Abb. 2), der im Verbund mit der ihm folgenden Nummer den Verfasser auf die Spur brachte, dass mit dem Titel gar keine Musik, sondern eine Person gemeint ist.²⁷



Abb. 2: *De Brandenburgsche Mars*, Universiteit van Amsterdam, Bijzondere Collecties, Toonkunstcollectie, Sign. 205-F-38, Nr. 556 (ca. 1770), Folio-Ausschnitt

- 25 Richard Strauss. *Sämtliche Werke für Bläser*. Vol. 2, 1998 (Label: Arts, DDD).
- 26 Siehe Übersicht. Ein später erstelltes Register hat die Signatur 205-F-39. – Herrn Dr. Simon Groot, Amsterdam, sei für hilfreiche Auskünfte gedankt.
- 27 Es fällt auf, dass die Nummer 557 *Marsch* (und nicht holländisch *Mars*) betitelt ist. Dies könnte natürlich mit einer nicht-niederländischen Originalbezeichnung zu tun haben, andererseits sprechen gewichtige Umstände dafür, dass mit »Mars« im Titel von *De Brandenburgsche Mars* nicht die musikalische Gattung gemeint ist, sondern – in Anlehnung an den Kriegsgott – der sogenannte Große Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620–1688). In einem Lobgedicht Johann von Bessers (1654–1729) auf ihn heißt es: »Der Brandenburgsche Mars, weil es an seiner Seiten, / Began[n] zuerst den Wald und Hügel zu bestreiten;« (»Lob-Gedichte, Oder der Zunahme, Friedrich Wilhelms des Grossen, Chur-Fürstens zu Brandenburg, 1688«, in: *Des Herrn von Besser Schrifften. Beydes in gebundener und ungebundener Rede*, Band 1, ausgefertigt von Johann Ulrich König, Leipzig 1732, S. 26–57, hier S. 37). Hintergrund ist die Schlacht bei Warschau (1656), in der das schwedische und das brandenburgische Heer (letzteres unter Führung des Großen Kurfürsten) die polnisch-krimtatarische Streitmacht, die zahlenmäßig weit überlegen war, besiegte. Auf Seite 188 des genannten Buches heißt es direkt an den Großen Kurfürsten gerichtet: »Besonders wird dein Volck hierdurch erweckt zum streiten, / Daß es dich, seinen Mars, zu Pferde hat gesehn«. Sieht man beide Zitate im Zusammenhang mit dem Jahr der Aufnahme des Marsches in die *Königlich Preußische Armeemarsch-Sammlung* (1906), schließt sich der Kreis: Das Regiment, dem der Kaiser aus Anlass seines 250-jährigen Bestehens *De Brandenburgsche Mars* verlieh, hatte seinen ersten Einsatz 1656 in der Schlacht bei Warschau unter Führung des »Brandenburgschen Mars«.

Ein Vergleich der Strauss'schen Bearbeitung mit diesem Manuskript zeigt: Nicht nur die Tonart, sondern jede einzelne Note der Melodie stimmen überein. Insofern lässt sich keineswegs von einer »freien« Bearbeitung sprechen, und es mag erst recht bezweifelt werden, *De Brandenburgische Mars* zeige »den wahren Strauss, der nicht mehr auf dem Weg ist, der in seiner musikalischen und künstlerischen Identität angekommen ist«.²⁸ Strauss behält sogar die C-Taktart bei, was in der einzigen Klaviereinspielung, die dem Verfasser bekannt ist,²⁹ zu einer äußerst behäbigen und schwerfälligen Interpretation führt, zumal die ersten fünf Takte durchgehend in der Tonika stehen. Der Funktion eines Parademarsches, für den Strauss die Melodie »bearbeitete«, käme auf jeden Fall ein Tempo mit zwei Schritten (bzw. Schlagzeiten) pro Takt entgegen. Genau aus diesem Grund dürfte Rudolf Britzke die zeitgleich (1906) gedruckte Militärmusikfassung im Alla-breve-Takt notiert haben, wodurch sich das Tempo verdoppelt.

2. Der Marsch der Königin Luise

In der oben zitierten AKO des Kaisers vom 19. Dezember 1905 ist außer von *De Brandenburgische Mars* auch vom Armeemarsch Nr. II / 14 die Rede, der in neuer Fassung die Nummer II / 237 erhielt. Dahinter verbirgt sich nichts anderes als der 2008 erstmals publizierte Strauss'sche *Marsch der Königin Luise* (1906). Obgleich das Autograf suggeriert, es sei eine Komposition von Strauss, handelt es sich doch nur um eine Bearbeitung, denn die Nummer II / 14 war schon 1817 Teil der *Sammlung Königlich Preussischer Armeemärsche*. Die näheren Umstände zu dieser vermeintlichen Strauss-Komposition wurden unlängst an anderer Stelle ausführlich erörtert.³⁰

IV. Die von Strauss komponierten Militärmärsche

Lässt man nun die zwei von Strauss bearbeiteten Märsche, weil nicht von ihm komponiert, und auch den sogenannten *Königsmarsch* außer Acht, so verbleiben vier »echte« Militärmärsche: zwei (Opus 57) für Orchester sowie der erst- und letztkom-

28 Jürgen Schaarwächter am 25.06.2011 in einer Kritik der in nächster Fußnote genannten Einspielung, in: *Klassik.com*, magazin.klassik.com/reviews/reviews.cfm?task=record&RECID=20369 (abgerufen am 17.10.2016).

29 Gitti Pirner (Klavier), Einspielung von 1985/86, auf CD 8 (*Piano-Solo and Four Hands*) der Sammlung *Richard Strauss. Complete Chamber Music*, 2011 (Label: Brilliant Classics 9231).

30 Vgl. Achim Hofer, »Keine Komposition von Richard Strauss: Der *Marsch der Königin Luise* (1906)«, in: *Die Musikforschung* 67 (2014), H. 3, S. 239–250.

ponierte für Klavier (s. Übersicht). Die Bekanntheit des *Königsmarsches* hat keiner von ihnen erreicht, ihre Verbreitung durch Militärmusik hält sich in Grenzen. Berühmt oder bekannt gewordene Märsche haben eine klare und mehr oder weniger standardisierte Struktur, auf Symmetrie angelegte Formteile, eine einprägsame Melodik (im Trio zumeist kantabel) bei einfachen harmonischen Konstellationen und eine markante Rhythmik. All dies findet sich auch in den Strauss'schen Militärmärschen, aber keiner von ihnen gehorcht melodisch, formal, harmonisch und rhythmisch *in toto* der etablierten Gattung. Ein »normaler« Militärmarsch ist *keiner* von ihnen, auch wenn der Grad der Abweichung mitunter äußerst gering ist. In der Tendenz nimmt er aber zu – bis hin zu extrem abweichenden Konstellationen im letzten Marsch.

Die folgenden Ausführungen versuchen nun, in einer Art Scheinwerfertechnik einige Besonderheiten der von Strauss komponierten Militärmärsche zu beleuchten.

1. *Parade-Marsch des Regiments Königs-Jäger zu Pferde Nr. 1* (TrV 213)

Dieser Marsch wurde laut Autograf am 23. Januar 1905 komponiert. Er ist Strauss' erster Marsch, gleichzeitig die erste Berliner Komposition nach seiner mehrmonatigen USA-Tournee³¹ und möglicherweise wegen seiner langen Abwesenheit auch mit Blick auf den Kaiser entstanden. Die – auch persönliche – Nähe zum Kaiser, die mit allen Strauss'schen Märschen der Jahre 1905–1907 gegeben war, hat hier vielleicht ihren Ursprung. Und dass nicht ein einziger Marsch ohne Bezug zum Kaiser ist, legt die Vermutung nahe, dass Strauss von sich aus höchstwahrscheinlich keinen einzigen geschrieben hätte.

Zwischen dem Kompositionsdatum (23. Januar 1905) und der überlieferten Uraufführung (6. März 1907) liegt eine auffallend lange Zeit. Spätestens im April 1906 lagen die Druckfassungen für Militärmusik vor, wie eine Anzeige in der *Deutschen Militär-Musiker-Zeitung* (DMMZ) vom 4. Mai 1906³² zeigt. Am 28. November dieses Jahres schließlich verfügte der Kaiser: »Ich verleihe Meinem Regiment Jäger zu Pferde Nr. 1 den für das Regiment von Richard Strauß komponierten Marsch als Präsentiermarsch [recte: Parademarsch] mit der Maßgabe, daß das Regiment bei großen Paraden allein berechtigt sein soll, den Marsch zu blasen. [...] | Rauden[,] den 28. November 1906.«³³ Einen Monat später, am 22. Dezember 1906, gab Kriegsminister von

31 Vgl. Rainer Cadenbach, »Schlussstriche in Charlottenburg – die ›Berliner Kompositionen‹«, in: Restle/Schenk, *Richard Strauss im kaiserlichen Berlin*, S. 6–11, hier S. 9.

32 DMMZ 28 (1906), Nr. 18 vom 04.05.1906, S. 230. Angezeigt werden von der Kavalleriemusik-Fassung Partitur und Stimmen, von der für Infanterie nur die Stimmen. Zu letzterer erschien die Partitur erst 1907.

33 *Armee-Verordnungsblatt* 41 (1907), S. 1.

Einem in der Armee bekannt: »Der Marsch führt in der Zahl der Armeemärsche die Nr. 119 unter III. Kavalleriemärsche [...].«³⁴

Ein von Strauss komponierter und dem Kaiser gewidmeter Marsch, der von diesem ausdrücklich unter Nennung des Namens Strauss auch noch in den Rang eines Königlich Preussischen Armeemarsches erhoben wurde: Das war ohne Zweifel ein Erfolg sowohl für den Widmungsempfänger als auch für den Komponisten, nicht aber unbedingt Ausdruck musikalischer Hochwertigkeit, den Strauss' Zeitgenossen – zumindest nach Warfields Meinung – in der Komposition erkannt haben wollten.³⁵ Dennoch gibt es Bemerkenswertes.

I. Trio			II. Trio		
1 – 16	17 – 24	25 – 40	41 – 52	53 – 72	
Es	c	Es	B [g]	Es	
16	8	16	12	20	
4+4+4+4	4+4	4+4+4+4	4+4+4	4+4+4+4+4	
a	b	a	c	a	

Abb. 3: Struktur Parade-Marsch des Regiments Königs-Jäger zu Pferde Nr. 1 (TrV 213)

Längen von acht, 16 und 32 Takten sind nach 1850 für Marschteile die Regel. Von diesem Standard weicht das *II. Trio* mit zwölf Takten ab (Abb. 3). Ungewöhnlich ist auch die Bezeichnung *I. Trio* für den zweiten, hier in der parallelen Moll-Tonart gesetzten Teil, der auch melodisch dem eigentlich kantablen Charakter eines Marschtrios völlig widerspricht. Dieser kommt erst im *II. Trio* zum Zuge, das jedoch nicht, wie bei Marschtrios üblich, in der Subdominante, sondern in der Dominante steht. Die 20 Takte des letzten Teils bestehen aus 16 Takten a-Teil und vier Takten Schluss, sodass man insgesamt von einer rondoartigen Form sprechen kann.

Der Hauptteil ist von einer fast trivialen Rhythmik (Abb. 4), die Melodie ist klar gegliedert, in der Tendenz aufsteigend (wie überhaupt mitunter recht ausladende Aufwärtsgänge charakteristisch für Strauss' Märsche sind). Auffällig zu Anfang ist, dass der Quartsprung nicht auf der Takteins den Grundton erreicht, sondern erst auf der Drei.³⁶

34 Ebd.; beide Zitate (AKO und von Einem) auch in *DMMZ* 29 (1907), Nr. 1 vom 04.01.1907, S. 1.

35 »Whatever history might think about these marches, Strauss's contemporaries thought highly enough of them that both [TrV 213 und 214] were added to the official Prussian Army March Collection.« (Warfield, »Richard Strauss's Music for Winds«).

36 Unter Auslassung der ersten Zählzeit erinnern die drei verbleibenden Noten *b*¹ als Auftakt zum Grundton *es*² an den Beginn der *Marseillaise*.

Mus. Ms. 11346

Parademarsch im Schritt für Cavallerie.

Co. Op. AV 972

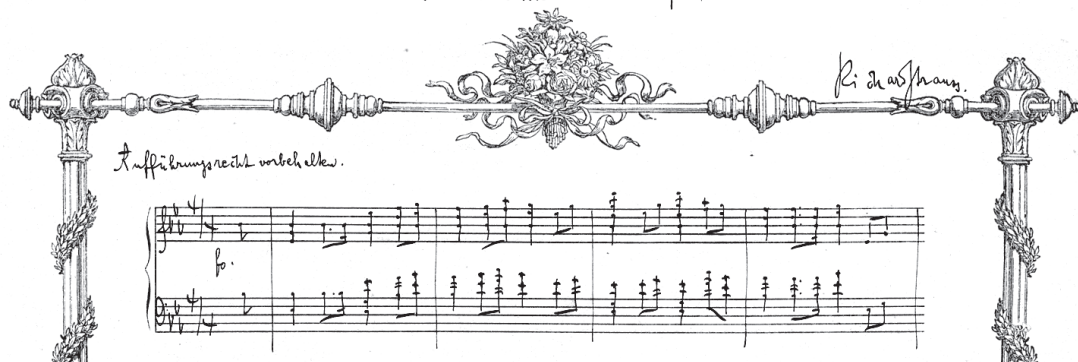


Abb. 4: Parade-Marsch des Regiments Königs-Jäger zu Pferde Nr. 1, Autograf,
D-Mbs Mus.ms. 11346, T. 1-4

Ebenso ist bemerkenswert, dass Strauss die Dur-Teile des Marsches mit Moll-Ab-schnitten versieht, so auch im zweiten Trio. Die g-Moll-Akkorde in Takt 45 haben 32stel-Vorschlagsnoten. Es fällt schwer, den Dur / Moll-Wechsel im Verbund mit der unperiodischen, 12-taktigen Anlage und den Vorschlägen nicht als eine Anspielung auf musikalische Türkismen des 18. Jahrhunderts zu sehen (s. Abb. 5).



Abb. 5: oben: Parade-Marsch des Regiments Königs-Jäger zu Pferde Nr. 1, Autograf, T. 43-46; unten:
Ecco la Marcia aus Mozarts Le nozze di Figaro, T. 26, Exzerpt Flöten und Fagotte

In der von Musikdirektor Fritz Brase (1875–1940) im Jahr 1906 angefertigten Militärmusikfassung³⁷ werden die Vorschläge in die Stimmen von Altkornett und Tenorhorn gelegt. Verschiedene Interpretationen machen den hier unterstellten »türkischen« Effekt zum Teil deutlich nachvollziehbar.³⁸

2. *Zwei Militärmärsche* op. 57 (TrV 221)

Die zwei im Oktober 1906 komponierten Militärmärsche für Orchester, »die ich Seiner Majestät dem Deutschen Kaiser widmen will«, bot Strauss mit Schreiben vom 4. November 1906 dem Leipziger Verlag C. F. Peters zum Druck an.³⁹ Der damit beginnende Briefwechsel zwischen dem Komponisten und dem Verlagsinhaber Henri Hinrichsen im Zusammenhang mit Opus 59 wird an anderer Stelle publiziert.⁴⁰ Dort sind die keineswegs konfliktfreien Umstände hinsichtlich Honorarforderung, Drucklegung, Aufführungsrechte, Kaiser-Widmung und Ausstattung eines »Kaiser-Exem-

37 Die Ausführungen Scott Warfields (»Richard Strauss's Music for Winds«), Strauss' Klavierfassung »clearly captured the sound of German military music«, sind nicht sehr überzeugend. Das setzte voraus, dass Strauss bereits im Januar 1905 Bescheid wusste über die unterschiedlichen Besetzungen von Infanterie-, Jäger- und Kavalleriemusik (während seine oben genannte »Nachhilfestunde«, so es denn eine war, erst am 6. März 1906 stattfand). Insoweit scheint Warfield etwas in die Musik hineinzulesen, was nicht unbedingt in ihr enthalten ist: Die »version for band«, so Warfield, »shows how he [Strauss] must have thought in terms of the instrumental ensemble that would ultimately play the march.« Und mit Bezug auf eine bestimmte Einspielung fährt er fort: »The predominance of trumpets in this recording is a direct consequence of Strauss's intentions.« Nun wurden von diesem Marsch jedoch eine Kavalleriemusik- und eine Infanteriemusik-Fassung angefertigt, deren »sound« sich durch unterschiedliche Instrumentierung deutlich unterscheidet. Und wenn Warfield weiter meint: »Strauss already knew which of these ensembles was most suitable for his purposes«, dann muss angemerkt werden, dass ja zumeist verschiedene Militärmusikfassungen angefertigt wurden, was dem Komponisten nur recht gewesen sein dürfte. Der von ihm bearbeitete *Brandenburgische Mars* ist sogar offiziell in Fassungen für Infanterie- und für Kavalleriemusik-Besetzung zum Königlich Preußischen Armeemarsch ernannt worden. Und dadurch, dass die Märsche auch in nicht-militärmusikalischen Fassungen publiziert wurden, relativiert sich noch mehr die Bedeutung von Strauss' »instrumental gedachtem« Komponieren bei seinen Klaviermärschen.

38 Extrem z. B. in der Einspielung mit James Stobart und dem Locke Brass Consort auf der CD *Richard Strauss. Music for Symphonic Brass*, 1992 (Label: Chandos, ADD), abgemildert in der Interpretation von Blechbläsern verschiedener Münchner Orchester unter Leitung von Dankwart Schmidt auf der CD *Richard Strauss. Sämtliche Werke für Bläser. Vol. 2*, 1998 (Label: Arts, DDD), in jedem Fall aber doch so, dass sich der Eindruck aufdrängt, es gehe hier nicht nur um eine Verzierung.

39 Brief an C. F. Peters, StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 27; siehe Hofer, »Korrespondenz«. – Trenner (*TrennerC*, S. 266) schreibt unter dem Datum vom 04.06.1905: Strauss »bietet C. F. Peters *Zwei Militärmärsche* ([TrV] 221) an.« Dies ist offensichtlich ein Irrtum.

40 Hofer, »Korrespondenz«.

plars«, Militärmusikfassung, Hoffnung auf weitere Zusammenarbeit, Aufführungen und Verkauf thematisiert. (Ein Scheitern der Drucklegung drohte vor allem durch massive Meinungsverschiedenheiten in Bezug auf die Aufführungsrechte.) Hier seien die Musik selbst und ihre auch musikalische Bedeutung für den Komponisten, der sie immerhin durch eine Opusnummer aufwertete, in den Mittelpunkt gestellt.

Von einer Zusammenfassung beider Märsche als Opus 57 ist erstmals in Strauss' Schreiben vom 8. März 1907⁴¹ an C. F. Peters die Rede (»2 Militärmärsche für großes Orchester«). Vor dem Hintergrund der »Vereinigung« beider Märsche zu Opus 57 legt Strauss im genannten Schreiben auch die Reihenfolge, die offenbar »dramaturgischen« Gesichtspunkten folgt, fest und verändert die autografen Titel so, dass sie »unverfänglicher« werden: den ersten von »Preussischer Defiliermarsch« in »Militärmarsch« (wie schon Franz Schuberts *Trois Marches militaires* op. 51), den zweiten von »Kriegsmarsch der preussischen Garde« in »Kriegsmarsch«. Diese – wenn man so will – »Neutralisierung« der Titel, ihre »Bereinigung« von expliziter Funktionalisierung und Parteilichkeit kommt dem Rang eines »Opus«, in den Strauss sie zeitgleich erhebt, durchaus entgegen (wie auch der Umstand, dass sie nicht für Klavier entworfen, sondern für Orchester komponiert sind). Doch so wie die mit Eifer und »in tiefer Ehrfurcht« betriebene Widmung an den Kaiser nicht »neutral« ist, so waren auch Strauss' Vorstellungen von der Verwendung der Märsche nicht unbedingt »Opus«-würdig. Sogleich in seinem ersten Angebot an C. F. Peters (4. November 1906, s. oben) betonte Strauss, die Märsche »können auch im Dienst des Heeres verwendet werden«, und mit Festlegung der Opusnummer und der endgültigen Titel im genannten Schreiben vom 8. März 1907 wies der Komponist darauf hin: »Die Märsche können nun auch sofort für Infant[er]iemusik gesetzt werden«, und am 23. April wünscht er sich, dass die Märsche »baldigst bei der Armee eingeführt werden.«⁴² Auch Strauss' Drängen am 21. Juni 1907 zum baldigen Druck der Märsche, »da sie sich gerade für Badekapellen im Sommer (Nauheim, Wiesbaden, Norderney, Homburg, Kissingen, Carlsbad etc.) vortrefflich eignen«,⁴³ kann nicht gerade als Indiz für die künstlerische Wertschätzung seines Opus 57 verstanden werden (dazu weiter unten).

Beide Märsche op. 57 wurden 1999 in der Richard-Strauss-Edition herausgegeben,⁴⁴ an Aufnahmen mangelt es jedoch bis heute. Vom ersten Marsch ist dem Verfasser lediglich *eine* originale Einspielung (also für Orchester) aus dem Jahr 1988 bekannt,⁴⁵

41 StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 79; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

42 Brief vom 23.04.1907; StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 78; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

43 Brief vom 21.06.1907; StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 77; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

44 RSE 24, S. 217–240.

45 Radio-Sinfonie-Orchester Berlin, Ltg. Caspar Richter, CD *Märsche und Marschmusiken*, Frechen [1988] (Label: Capriccio; Vertrieb: Delta Music 10186).

vom zweiten *keine*. Die zeitgenössische Militärmusikfassung von Julius Matthey dagegen wurde 2013 eingespielt (dabei der zweite Marsch erstmalig),⁴⁶ obwohl die Matthey'sche Fassung beider Märsche kaum greifbar ist.⁴⁷

Zum Verständnis der folgenden musikbezogenen Ausführungen zu Opus 57 sei auf die Noten im Anhang verwiesen.

Militärmarsch op. 57/1 (TrV 221/1)

Bereits der Titel des ersten Marsches, der nur aus dem Gattungsnamen besteht, unterscheidet ihn von anderen Militärmärschen, die sich nach 1850 zunehmend durch individuelle, zumeist nationalbetonte und kriegerische Titel voneinander abgrenzen. Im Gegensatz zu einem *Radetzky-Marsch* bedarf Strauss' *Militärmarsch* des Zusatzes »op. 57« (zumindest aber der Angabe des Komponisten), um auf sich zu verweisen. Lassen wir Strauss' Instrumentierung für großes Orchester außer Acht, ist auf einige Besonderheiten hinzuweisen.

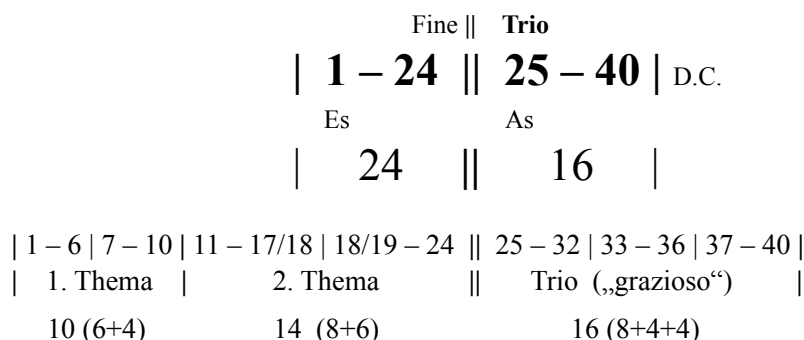


Abb. 6: Struktur Militärmarsch op. 57/1 (TrV 221/1)

46 The Staff Band of the Norwegian Armed Forces, Ltg. Andreas Hanson, auf CD *Officer's Own 2. 22 Favorite Marches*, 2013 (Label: Norsk Noteservice).

47 Bei dem in den Sousa-Archiven in Illinois befindlichen Exemplar handelt es sich offenbar um eines, das John Philip Sousa (1854–1932) 1910 auf seiner Europa-Tournee gespielt hatte (s. Warfield, »Richard Strauss's Music for Winds«, mit Bezug auf Paul E. Bierley, *The Incredible Band of John Philip Sousa*, Urbana und Chicago 2006, S. 408 f.). C. F. Peters publizierte von der Matthey'schen Militärmusikfassung statt einer Partitur nur eine Direktionsstimme (s. Anhang) und Einzelstimmen für Piccolo, Flöte I/II (Flöte III/IV zusätzlich im *Kriegsmarsch*), As-Klarinette, Es-Klarinette I/II, Oboe I/II, Fagott I/II, B-Klarinette I–III, B-Flügelhorn I/II, B-Trompete I/II, Es-Trompete III/IV, B-Trompete V/VI, Es-Horn I–IV, B-Tenorhorn I/II, Posaune I/II, Bass-Posaune I/II, Bariton, Tuba I/II, Pauken in B und Es, Triangel, Glockenspiel, Becken, kleine Militärtrommel I/II [identisch] (hoch), große Trommel, große Rührtrommel I/II [identisch] (tief). – Für hilfreiche Unterstützung danke ich Scott W. Schwartz und Nolan A. Vallier (The Sousa Archives and Center for American Music, University of Illinois Urbana-Champaign).

Dazu gehört zunächst wieder die Form (s. Abb. 6): keine zwei regelhaften Teile, denen als dritter ein Trio folgt, sondern das Trio als formal zweiter Teil. Gleichsam ersetzt wird ein zweiter Teil durch Einführung eines zweiten Themas. Ungewöhnlich für einen »regulären« Militärmarsch sind auch die Proportionen: im ersten, 24-taktigen Teil zehn Takte (erstes Thema) plus 14 Takte (zweites Thema). Diese asymmetrischen Taktproportionen kommen unter anderem dadurch zustande, dass Strauss mit den durchaus symmetrisch angelegten Themen »spielt«, sie also nicht in ausgewogenen Entsprechungen wiederholt, sondern weiterspinnt, verändert, erweitert – exemplarisch erkennbar etwa am ersten Thema: Sechs statt vier Takte entstehen durch Sequenzierungen der 16tel-Figur. Von einem »abgeschlossenen« ersten Thema kann auch deshalb nicht die Rede sein, weil die Melodie in Takt 6 abrupt über die Doppeldominante (F-Dur) B-Dur erreicht, diese scheinbar neue Tonika aber sofort wieder dominantische Funktion annimmt und sie beibehält bis zur »Auflösung« mit Beginn des zweiten Themas in Es-Dur in Takt 11. Hier nun kommt der Liebhaber traditioneller Marschmusik voll auf seine Kosten, und diese Stelle mag dem Kaiser, der sich bei einer Probeaufführung des Marsches eine Wiederholung wünschte (»der Defiliermarsch mußte sofort wiederholt werden«⁴⁸), besonders gefallen haben: nicht nur durch eine markante, ausgesprochen marschmäßige Melodik, die in Kontrast zum ersten Thema steht (dort piano, nun plötzlich fortissimo), sondern auch durch die für einen Geschwindmarsch typische Nachschlagbegleitung. Nach einer viertaktigen Fortführung beginnt das Thema erneut in Takt 19, verbleibt aber in der Tonika und kommt in Takt 20 zum Abschluss, sodass der Einsatz des Themas in Takt 19 zwar einen Neubeginn suggeriert, sich tatsächlich aber als Abschluss des Thema-2-Komplexes herausstellt, denn die letzten vier Takte (T. 21–24) greifen die Takte 7–10 aus dem Thema-1-Komplex auf und beenden den Marsch (*Fine*.⁴⁹) nach der Reprise im Anschluss an das Trio. In dem graziösen Trio, nun regulär in der Subdominante, wird eine tänzerisch anmutende Melodie filigran von 16tel-Läufen umspielt. Die Struktur ist klar proportioniert ($8 [4+4] + 4 + 4 [2+2]$), in den letzten vier Takten (*etwas ruhiger*) führt ein piano gespieltes Solo der Trompete (nach zwei Takten von der Oboe mitgetragen) zum Ende des Trios.

Kriegsmarsch op. 57/2 (TrV 221/2)

Warum Strauss den zweiten Marsch von Opus 57 *Kriegsmarsch* nannte, kann nur vermutet werden. Möglicherweise hat es mit seiner Struktur zu tun (s. Abb. 7), die an eine Art Schlacht en miniature erinnern könnte (zumal der Marsch kein übliches kantables Trio enthält):

48 Strauss an C. F. Peters, 08.03.1907, StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 79; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

49 Ausgabe C. F. Peters, Leipzig 1907, S. 8. In der Ausgabe der RSE fehlt das Wort.

| 1 – 11 | 12 – 35 | 36 – 62 |

c-Moll Es → c C-Dur

| 11 | 24 | 27 |

1 – 2 | 3 – 11 | 12 – 19 | 20 – 21 | 22 – 25 | 26 – 35 | 36 – 39 | 40 – 43 | 44 – 49 | 50 – 58 | 58 – 62 |

p *f/ff* *p espr.* *cresc.* *ff* *ff* [tutti] → 1:

2 + 9 [4 + 5] | 8 [4 + 4] + 2 + 4 + 10 [4 + 6] | 4 + 4 + 6 + 9 + 4 |

Abb. 7: Struktur Kriegsmarsch op. 57/2 (TrV 221/2)

Die Takte 1–11 in c-Moll wären in diesem Sinn als »Marsch in die Schlacht« oder auch als »Schlachtgeschehen« zu verstehen, beginnend mit der Akzentuierung des Marschrhythmus' (T. 1–2), auf den sich eine Schicht von fanfarenartigen Moll-Dreiklängen aufbaut, in deren Verlauf brutal anmutende, chromatisch geschärfte sforzato-Schläge (T. 7 u. öfter) durchaus Assoziationen an Kampf oder Schlacht erlauben.⁵⁰

In größtem Kontrast zum Vorausgehenden erscheint in Takt 12–19 (Es-Dur, *piano espressivo*) eine wehmütige, aber auch hoffnungsvoll anmutende Melodie; für eine Deutung als Widerspiegelung von Emotionen der Soldaten spricht in Strauss' Orchesterfassung, dass die Bläser hier tragend sind, der Streicherapparat lediglich den Begleitrhythmus markiert. Die Kantabilität der Melodie, die mit formaler Ausgewogenheit korrespondiert, fällt jedoch – wenn man so will – in Takt 22 wieder ins »Kriegsgeschehen« zurück, das in Takt 36 in eine Art Triumphmarsch mündet, der sich ab Takt 50 zu einer grandiosen Schluss-Apotheose steigert und dabei kombiniert wird mit der vormals wehmütigen Melodie aus Takt 12 ff. (dort *piano*, nun *fortissimo*) und den fanfarenartigen Dreiklängen vom Beginn (nun C-Dur statt c-Moll).⁵¹

Vor allem für diesen Schluss ist die Orchesterbesetzung des *Kriegsmarsches* ähnlich bombastisch wie die des *Königsmarsches*: unter anderem zwei kleine Flöten (vierfach zu besetzen), vier große Flöten (doppelt zu besetzen), sechs Hörner, vier

50 Klanglich wird dies vor allem durch die bis dato einzig erhältliche Einspielung (s. Fußnote 46) erfahrbar.

51 Für den Verfasser ergaben sich in diesem *Kriegsmarsch* stellenweise Assoziationen an Marsch- bzw. marschartige Kompositionen von Gustav Mahler und Edward Elgar. Sie sind eher dem Klangeindruck als dem Notentext geschuldet: die Triller-Figuren von Flöten und Klarinetten in Takt 4 und Takt 27 bei Strauss im Vergleich mit denen, die Gustav Mahlers Orchesterlied *Reveille* (1899) durchziehen (v. a. um Ziff. 7, ebenfalls von Flöten und Klarinetten gespielt), sodann die Takte 22–25 bei Strauss im Vergleich mit den Takten 30–33 in Elgars *Pomp and Circumstance March No. 1* (1901).

Trompeten, vier Pauken, zwei kleine Trommeln, zwei Rührtrommeln, Becken, große Trommel und – das mit der Lyra einer Militärkapelle konnotierte – Glockenspiel.

Funktional gesehen ist der *Kriegsmarsch* als Teil von Opus 57 sicherlich *kein* Militärmarsch. Ob seine Faktur ausreicht, von einem »Opus« zu sprechen, ist weniger von Belang als die Tatsache, dass Strauss dies getan hat (was für Walter Werbeck »schwer verständlich«⁵² ist). Dabei scheint in seinen Äußerungen insgesamt eine Haltung durch, deren Ambivalenz nicht allein musikalisch begründet ist.

Strauss hielt – wie oben zitiert – Opus 57 »vortrefflich« für »Badekapellen« geeignet.⁵³ Dies passt zu seiner Einschätzung, die er in dem Erstangebot an den Verlag vom 4. November 1906 gab, die Märsche seien »für populäre Concerte gut geeignet«.⁵⁴ Aber unter dem Eindruck der erfolgreichen Aufführung in Scheveningen schrieb der Komponist am 13. September 1907, der *Kriegsmarsch* sei »unter allen Umständen auch ein Stück für ernstere Konzerte«.⁵⁵ Nach zwei Monaten – immer noch unter dem Eindruck der Scheveninger Aufführung – zeigte er sich »fest überzeugt, dass dieselben [die zwei Märsche op. 57] ein ganz nettes Konzertstück sind«, und er plane, »dieselben in einigen ersten Konzerten zu spielen«.⁵⁶ Sieben Jahre später, am 14. September 1914, bedauert C. F. Peters, dass die Märsche »weniger gangbar sind, als sie verdienen«,⁵⁷ und im darauffolgenden Jahr schreibt der Verlag, verschiedene Militärkapellen hätten seinerzeit Opus 57 »angeschafft und gespielt«, die »Orchester mit Streichmusik haben aber von den Märschen keine Notiz genommen«, und er bittet den Komponisten, »für dieses militärische Geisteskind einzutreten«, worauf Strauss dem Verlag empfiehlt, »den hervorragendsten Konzertdirigenten, Nikisch, Abendroth, v. Hausegger Partituren für ihre Privatbibliotheken, Kapellen wie philharmonisches Orchester in Berlin, Blüthnerorchester, Konzertverein (München) das gesamte Material gratis zu geben.«⁵⁸

Von »populäre[n] Concerte[n]« über die Verwendung »im Dienst des Heeres« bis hin zu »ersten Konzerten«, von »Badekapellen« bis zu den »hervorragendsten« Dirigenten und Orchestern: Möglicherweise spiegeln sich in dieser Ambivalenz auch die Unterschiede in der musikalischen Faktur beider Märsche von Opus 57, von denen

52 Walter Werbeck, »Einführung«, in: *RSE* 24, S. VII–XI, hier S. X.

53 Wenn Strauss hier nicht (auch) Militärkapellen meint, wäre aufgrund der erforderlichen Besetzung eine Aufführung durch »Badekapellen« vermutlich nur in reduzierter Besetzung denkbar.

54 StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 27. Auch am 11.09.1914 schreibt er davon, er plane in München mit den Märschen »ein populäres Concert« (StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 30; siehe Hofer, »Korrespondenz«).

55 StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 75; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

56 Brief vom 25.11.1907, StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 74; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

57 StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 5036, Bl. 790; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

58 Brief vom 28.11.1915, StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 33; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

Strauss den *Kriegsmarsch* besonders schätzte, wider. In der Summe jedenfalls erschienen sie Strauss »Opus«-würdig. Aber offenbar ist die Vergabe der Opusnummer auch eine Folge der Begeisterung des Kaisers bei der »Probe«-Aufführung am 6. März 1907 (»Sie haben dem Kaiser außerordentlich gefallen, der Defiliermarsch mußte sofort wiederholt werden.«⁵⁹), denn erst danach (und zwar *unmittelbar* danach, am 8. März) teilt Strauss dem Verlag die Opusnummer inklusive detaillierter Angaben zu Aufmachung, Widmung usw. mit.⁶⁰ Der Zusammenhang mit einer vorangegangenen Ordensverleihung,⁶¹ deren Bedeutung zudem unterschiedlich bewertet wird,⁶² scheint weniger bedeutsam. Aber zweifellos ist mit der Opus-Nobilitierung nebst deutlich sichtbarer Widmung auch eine zumindest nach außen hin dokumentierte Wertschätzung gegenüber dem Kaiser verbunden, dem nun nicht einfach ein Marsch, sondern ein »Opus« gewidmet wird.

3. *Parade-Marsch für Cavallerie No. 2* (TrV 222)

Dieses Stück in Des-Dur für Klavier ist der letzte von Strauss komponierte und dem Kaiser gewidmete Marsch. Er knüpft gewissermaßen an den ersten an. Im Autograf notierte Strauss nur »Parade-Marsch für Cavallerie.« Der Zusatz »N° II« in der Druckausgabe ist eigentlich irreführend, denn die Nummer im ersten Marsch bezieht sich nicht auf die Komposition, sondern auf das Regiment »Königs-Jäger zu Pferde N° 1«.

59 StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 79; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

60 Ebd.; siehe Hofer, »Korrespondenz«; dort ist auch ein Faksimile des Briefes abgedruckt.

61 Nach den ersten drei Märschen und kurz nach der Uraufführung des *Königsmarsches* TrV 217 am 27.01.1906 in der Berliner Hofoper unter Leitung des Komponisten hatte Strauss den Königlichen Kronenorden Dritter Klasse erhalten (siehe z. B. Meldung in der DMMZ 28 [1906], Nr. 10 vom 09.03.1906, S. 114).

62 Murschinski zufolge (»Symbolmusik?!«, S. 154) hatte Strauss schon mit der Komposition des *Königsmarsches* »andere Ziele als die Erlangung eines drittklassigen Ordens« verfolgt. Als besondere Wertschätzung des Kaisers gegenüber dem *Königsmarsch* begreift Werbeck (»Einführung«, S. IX) den Orden: »Serenissimus zeigten sich zufrieden und zeichneten Strauss mit der Verleihung des Kronenordens III. Klasse aus.« Dagegen meint Kohler (»Unterwerfungsversuche einer Hofbusenschlange«, S. 82), der die kaiserliche Anerkennung auch auf die vor dem *Kaiser-marsch* entstandenen Militärmärsche bezieht: »Ganz schienen die Märsche die Erwartungen Wilhelms II. nicht erfüllt zu haben, denn bei der als Dank für die Widmung des sog. »Königsmarsches« o. op. AV 100 anberaumten Ordensverleihung reichte es leider nur zum Kronenorden III. Klasse!« (Ähnlich Dietrich Kröncke, *Neues von Richard Strauss. Eine selektive Biographie*, Tutzing 2011, S. 46).

Fine | **Trio** (*cantabile*)

| **1 – 20** | **21 – 26** :|: **27 – 36** :|_{D.C.}

Des Ges Des Ges

| 20 | 6... :|: 10 :|

| 14 + 6 | 4 + 2 :|: 4 + 6 :|

(4+2+2+6) a1 a2 a1'

„Fanfare“

Abb. 8: Struktur Parade-Marsch für Cavallerie No. 2 (TrV 222)

Die Struktur (s. Abb. 8) zeigt erneut – gemessen an dem, was Gattungsstandard ist – die für Strauss typischen Abweichungen wie etwa ein *Trio* als zweiter Teil oder asymmetrische Abschnitte auf der Makro- und der Mikroebene. Bedeutsamer aber ist in diesem letzten Marsch, dass Anklänge an die Strauss'sche Tonsprache, sofern man bei den anderen Märschen überhaupt davon sprechen kann, hier mit großer Deutlichkeit hervortreten. Für einen Militärmarsch ist die Komposition in den ersten 20 Takten geradezu »sperrig«, schroff, das völlige Gegenteil von einem Marsch, den man auf der Straße pfeift (s. Abb. 9).

Die melodische Gestalt der ersten beiden Takte enthalten rhythmische Bausteine, die bis Takt 14 den Charakter des ersten Teils bestimmen (*Maestoso*, *ff marcato*). Bis Takt 8 entsprechen sich jeweils zwei Takte, bevor sich die Bausteine ab Takt 9 in gewisser Weise verselbständigen, das Geschehen rhythmisch verdichten und sich auch in der Dynamik zu einem *fff* steigern. Dem entspricht ein »Ausufern« auf der harmonischen Ebene, zugespitzt in Takt 13, bevor in Takt 14, Zählzeit 3, der Abschnitt über die Klänge f-Moll (T. 14, Zz. 1) und As-Dur (T. 14, Zz. 2) zu einem tonikalen Ende findet. Zuvor, ab Takt 10, beginnt der harmonische »Ausflug« – den man im Verbund mit der Dynamik auch als ein »Ausrasten« bezeichnen könnte – mit dem doppelten Quintstieg Ges–Des–As. Die Gegenüberstellung der parallelen Tonarten As-Dur – f-Moll in Takt 10 erscheint erneut beim Übergang Takt 13/14 und bildet somit eine Art Rahmen, der den dazwischenliegenden Takten Halt verleiht. Herausstechend ist bei diesen (T. 11–13) die zweimalige Sequenzierung der Figur von Takt 11,4–12,1, zunächst um eine Terz versetzt in Takt 12,2–12,3, linke und rechte Hand konsequent in Gegenbewegung, wodurch eine skurrile Harmonik entsteht. Die zweite Sequenzierung in Takt 12,4–13,1 folgt in der rechten Hand der

Maestoso.

PIANO.

ff marcato *sf*

[3] *sf*

[5]

[7]

[9]

[11] *sf sf fff*

[13] *Panfaren.*

[15]

Abb. 9: Parade-Marsch für Cavallerie No. 2 für Klavier (TrV 222), Berlin (Fürstner) 1907, T. 1–16, D-GPrsa

vorangegangenen, die linke Hand geht nach As, woraus sich die Wendung nach es-Moll in Takt 13,2 ergibt. In Takt 13 lässt sich die Harmonik »im Ganzen verstehen als skalare Sequenz der Diskantklausel im Bass: nach es-Moll, altisierend nach Eses-Dur und nach Heses-Dur.«⁶³ Ein Letztes: Wenn man – wie Birger Petersen – in der markanten, zweimaligen Wendung f-Moll – Ces-Dur (T. 10,4–11,3) »eine Art ›Quintstiegs-Persiflage‹«⁶⁴ sieht, dann stellt sich damit auch die Frage nach dem »Sinn« dieser für einen Militärmarsch völlig abstrusen Harmonik, mithin danach, wie ernst der Komponist es damit eigentlich gemeint hat.

Für die anschließenden sechs Takte vermerkt Strauss das Wort »Fanfaren«. Während deren melodische Kontur traditionell aus Dreiklangsbrechungen besteht, kreist hier die Oberstimme in ausharmonisierten Sekund- bzw. Terzschriften um den Ton f , die Terz der Des-Dur-Tonika (bzw. die Quinte der Parallele b-Moll). Von einer »Melodie« kann gleichwohl keine Rede sein. Vielmehr stechen (in T. 15 und T. 17) die 16tel-Figuren hervor, die in ihrem »geschmetterten« Charakter und in ihrer kreisenden Gleichförmigkeit wie ein verfremdetes Versatzstück einer Fanfare wirken.⁶⁵ Bemerkenswert ist auch hier die konsequent angelegte Gegenbewegung zwischen Bass- und Sopranstimme.

Gleichsam als Entschädigung für das Verstörende der Takte 1–14 folgt mit ausladenden Melodiebögen das gesanglich (*cantabile*) gehaltene Trio in der üblichen Subdominant-Tonart, hier Ges-Dur (Abb. 10). Allerdings erscheint auch hier das Trio nicht regelhaft als dritter Marschteil, und ungewöhnlich – nicht für Strauss, aber für einen Militärmarsch – ist auch die zweiteilige Anlage des Trios mit sechs plus zehn Takten und der darin enthaltenen, durchaus raffinierten metrischen Versetzung melodischer Phrasen (vgl. z. B. im Sopran T. 25,4–26,3 mit T. 29,2–30,1).

Dieser letzte der Strauss'schen Militärmärsche ist deshalb der ungewöhnlichste, weil er sich mit seinem ersten Teil melodisch, rhythmisch und harmonisch wie kein anderer von dem, was »eigentlich« vor der Folie eines traditionellen Militärmarsches zu erwarten wäre, abhebt. Wenn – so Michael Walter – »der Komponist nach Meinung Wilhelms II. einer der schlimmsten musikalischen Modernisten [war], dessen Musik ohne jede Spur von Melodie«⁶⁶ gewesen sei, dann ist dieser Marsch nicht besonders geeignet, dem Kaiser das Gegenteil zu beweisen. Wenn Walter allerdings

63 Prof. Dr. Birger Petersen, Mainz, dem für Unterstützung bei der harmonischen Bewältigung der Takte 10–14 herzlich gedankt sei, in einer Mitteilung vom 03.03.2015 an den Verfasser.

64 Ebd.

65 Als Hinweis für den Bearbeiter dürfte der Vermerk »Fanfaren« indessen nicht gemeint sein, so wenig wie der Anfang des Marsches, zu dem Warfield (»Richard Strauss's Music for Winds«) bemerkt: »The first strain's brief fanfare-like figures are again perfectly suited to brass«. Strauss hat in seinen Märschen für Klavier wenig instrumental gedacht, jedenfalls ist hier meines Erachtens kein besonderer kompositorischer Wert erkennbar.

66 Michael Walter, *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2015, S. 171.



Abb. 10: Parade-Marsch für Cavallerie No. 2 für Klavier (TrV 222), Berlin (Fürstner) 1907,
T. 21–30, D-GPrsa

weiter meint, dass an der Ansicht des Kaisers »auch die gelegentlich von Strauss gelieferten Märsche nichts [änderten]«,⁶⁷ dann suggeriert dieses indirekte Pauschalurteil, die Strauss'schen Märsche trafen schon qua Gattung den Geschmack des Kaisers. Dass der letzte Marsch – dies legt die geringe Zahl an Einspielungen nahe – bis heute recht unbekannt geblieben und nicht sonderlich beliebt ist, liegt sicherlich auch an seiner Faktur. Immerhin wurde er nicht – wie sein Pendant TrV 213 – in die *Sammlung Königlich Preußischer Armeemärsche* aufgenommen. Ein Kaiser, der sich den *Militärmarsch* op. 57/1 vor Begeisterung wiederholen ließ, konnte an dem, was ihm der erste Teil von TrV 222 bietet, keinen großen Gefallen finden (sodass die Widmung schon fast ein Affront sein könnte). Vielleicht liegen in diesem Kontext auch die Gründe dafür, dass keine weiteren Märsche mehr folgten.

67 Ebd.

V. Schlussbetrachtung

Warum komponierte und bearbeitete Strauss in den Jahren 1905–1907 die hier thematisierten Märsche für den Kaiser? Sind es, so Rainer Cadenbach, einfach »Dienstmusiken«?⁶⁸ Sind die Märsche, so Dietmar Schenk, Strauss' Dank für die »üblichen Gunsterweisungen«⁶⁹ des Kaisers? Sind sie, wie Stephan Kohler meinte, »äußeres Zeichen seiner [Strauss'] Bußfertigkeit« und »Unterwerfungsversuche einer Hofbusenschlange«?⁷⁰ Letzteres könnte noch am ehesten für einen Marsch wie den zuerst komponierten *Parademarsch*, für *De Brandenburgsche Mars* oder auch für die Nummer 1 aus Opus 57 gelten, für Märsche also, die einem traditionellen militärmusikalischen Geschmack doch deutlich Rechnung tragen.

Strauss wünschte sich eine Verwendung seiner Märsche beim Militär (s. oben), was auch immer darunter zu verstehen ist. Kaum vorstellbar, dass man zu seinen Märschen – insbesondere zum *Kriegsmarsch* op. 57/2 – tatsächlich marschiert ist. Bei nachweisbaren Aufführungen handelt es sich denn auch stets um Konzert- oder Darbietungssituationen. Mit anderen Worten: Selbst wenn man die Märsche samt ihrer Widmung als »Anbiederung« oder »Unterwerfung« interpretiert: Plump war Strauss' Geste nicht. Ohne Zweifel sollten die Marschkompositionen und -bearbeitungen das Verhältnis zu seinem Dienstherrn positiv beeinflussen, und sie haben vielleicht auch dazu beigetragen, dass – wie Dietmar Schenk bemerkte – Strauss »als Hofbeamter nie fallen gelassen«⁷¹ wurde. Vor dem Hintergrund seiner Kunstwerke mag man sagen: Er hat sich billig verkauft. Vor dem Hintergrund der Gattung des Militärmarsches aber hat er selbst da noch versucht, etwas draus zu machen (nicht zuletzt finanziell und durch eine »Zweitverwertung« von TrV 214 und TrV 217 im Jahr 1925 in der *Begleitmusik zum Film »Der Rosenkavalier«* TrV 227b).⁷²

Natürlich geht es hier nicht um große Kunst, und zweifellos sind Strauss' Märsche »Parerga«,⁷³ auch wenn er zwei davon durch eine Opusnummer aufwertete. Aber wenn es stimmt, dass Strauss in Berlin »die Moderne voran[trieb], ohne sich vom

68 Cadenbach, »Schlussstriche in Charlottenburg«, S. 9.

69 Schenk, »Richard Strauss im kaiserlichen Berlin«, S. 40. Ähnlich sagt Murschinski (»Symbolmusik!«, S. 149), es sei »nicht von der Hand zu weisen, dass Strauss mit der Komposition dieser Märsche auf den persönlichen Musikgeschmack seines Dienstherrn [sic!] reagiert und versucht, sich dessen Gunst zu sichern.«

70 Kohler, »Unterwerfungsversuche einer Hofbusenschlange«, S. 82.

71 Schenk, »Richard Strauss im kaiserlichen Berlin«, S. 23.

72 Vgl. *TrennerV*, S. 225 f.

73 Walter Werbeck, Art. »Strauss, Richard (Georg)«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite Ausgabe*, Personenteil 16, Kassel u. a. 2006, Sp. 55–115, hier Sp. 96.

engstirnigen Kunst- und Musikgeschmack seines obersten Dienstherrn Kaiser Wilhelm II. irritieren zu lassen«,⁷⁴ dann gilt das partiell selbst für seine Märsche. Unterstellt man Strauss nicht die Unfähigkeit zur Komposition durchweg konventioneller Militärmärsche nach Art von *Preußens Gloria* oder *Alte Kameraden*, dann war es sicherlich eine Gratwanderung, Stücke zu komponieren, die einerseits dem Kaiser gefällig sind, andererseits aber auch übliche Standards ignorieren, und zwar zunehmend, sodass mit dem letzten Marsch eine Grenze erreicht ist, die eine der Tradition verpflichtete Gattung – wie das Militär überhaupt – selbst setzt. Strauss hat seine Märsche sicher nicht widerwillig geschrieben, aber im ersten Teil seines letzten mag man doch ein »Es reicht« heraushören.

Lassen Strauss' Märsche und ihre stets »in tiefster Ehrfurcht« deklarierten Widmungen Rückschlüsse zu auf seine Einstellung zu Kaiser, Politik und Militär? Zweifellos war Opportunismus im Spiel, wenn auch nicht purer Opportunismus.⁷⁵ Mit Blick auf die Militärmärsche fällt es schwer, Nuancierungen zu gewichten. Zu plakativ erscheint es, wenn Frank Schneider von »heroisch-martialischen Piecen, die der Glorifizierung staatlicher Macht oder der Illuminierung politischer Shows dienten«,⁷⁶ spricht. Sie seien »kaum denkbar ohne starke Sympathien des Komponisten für nationalistischen Geist und ohne die Überzeugung, daß er sich rechtens auch durch die Mittel der Kunst manifestieren müsse.«⁷⁷ Mittels der Märsche habe Strauss »der kriegerischen Mentalität der Zeit« auch mit »direkteren Zuwendungen voller Schneid und Weihe«⁷⁸ gehuldigt. Diese Sichtweise wird durch den Umstand relativiert, »dass – heute völlig vergessene – patriotische Feierlichkeiten zum festen Bestandteil des Spielbetriebs an der Berliner Hofoper gehörten.«⁷⁹ Andererseits: Während des Ersten Weltkriegs, im Februar 1915, zeigt sich Strauss gegenüber Hugo von Hofmannsthal stolz darauf, dass er in Friedenszeiten auch Militärmärsche geschrieben habe, er »jetzt aber den großen Ereignissen gegenüber ehrfurchtsvoll stillschweige«, während andere, »die ›Konjunktur‹ nützend, unter dem Deckmantel des Patriotismus das dilettantischste Zeug lancieren [...]«. ⁸⁰ Das hört sich gut an, aber

74 Ebd., Sp. 61.

75 Vgl. Kröncke, *Neues von Richard Strauss*, S. 40 f.: Strauss schrieb »aus eher opportunistischen Gründen mehrere Märsche für den marschbegeisterten, unmusikalischen Kaiser [...]. Sie wurden während der Komposition der ›Salome‹ geschrieben, um sich bei Kaiser Wilhelm II.[.] [...] beliebt zu machen«.

76 Frank Schneider, »Marsch – Walzer – Hymnus. Richard Strauss und die bürgerliche Festkultur«, in: *Richard Strauss. Leben – Werk – Interpretation – Rezeption. Kongreßbericht zum VI. Internationalen Gewandhaus-Symposium*, Leipzig 1991, S. 141–145, hier S. 142.

77 Ebd.

78 Ebd. – Schneider bezieht das Letztgenannte auf Opus 57, den *Königsmarsch* und die zwei Parade-märsche für Kavallerie.

79 Schenk, »Richard Strauss im kaiserlichen Berlin«, S. 41.

80 BHH, S. 298.

Strauss beendete die Komposition von Märschen und deren Widmung an den Kaiser ja nicht, weil der Erste Weltkrieg begann. Vielmehr schien dies im Juni 1907 in gewisser Weise ausgereizt. Vermutlich war ein weiterer Nutzen durch zusätzliche Märsche nicht zu erwarten, und kompositorisch war Strauss mit seinem letzten Marsch auf dem besten Weg, den Militärmarsch als Gebrauchsgattung zu verlassen.

Letztlich aber blieb er – bis an ihre Grenzen – im Rahmen der Gattung. Bei allem Konventionellen, das seinen Märschen anhaftet, trägt es in seiner Mischung mit dem, was für die Gattung unüblich war, durchaus die Handschrift des Komponisten. Und genau zu dem Zeitpunkt, als sich Anklänge an seine »moderne« Tonsprache auch in die Märsche einzuschleichen beginnen, macht er Schluss. Eine Steigerung von Teil I des letzten Marsches wäre endgültig kein Marsch mehr gewesen, sondern eine Komposition über einen Marsch – zwangsläufig verbunden mit einer »Aussage«. Diesen Schritt hat Strauss aber nicht mehr vollzogen, sondern anderen – etwa Mauricio Kagel mit seinen *10 Märschen, um den Sieg zu verfehlen* (1978 / 79)⁸¹ – überlassen.

Anhang

Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig.

81 Siehe Achim Hofer, »... wie ein chaotisch anmutender, aus den Fugen geratener Marsch«. Mauricio Kagels *10 Märsche, um den Sieg zu verfehlen* (1978 / 79)«, in: *Paradestück Militärmusik. Beiträge zum Wandel staatlicher Repräsentation durch Musik*, hrsg. von Peter Moormann, Albrecht Riethmüller und Rebecca Wolf, Bielefeld 2012, S. 335–355.

1. Militärmarsch.

Direktion.

Richard Strauss Op. 57 № 1.

Für Militärmusik bearbeitet
von J. H. Matthey.

Allegro. [1]

First system of the musical score. It features four staves: Clarinet (Clar.), Flute (Fl.), Horn (Hör.), and Bassoon (Fäsc.). The tempo is marked *Allegro.* and the first measure is numbered [1]. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

[4]

Picc.

Second system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The first measure is numbered [4]. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *Picc.* (pizzicato).

[8]

A

Third system of the musical score. The first measure is numbered [8]. A section marked *A* begins in the final measure. Dynamics include *f* (forte).

[12]

Fourth system of the musical score. The first measure is numbered [12]. It continues the four-staff arrangement with various musical notations and dynamics.

Direktionsstimme.

[17]

[22]

Fine.

Trio. [26]

flauto

p grazioso

[29]

cresc.

[33] **B**

mf *cresc.* *f* *Tromp Solo.*

[37] *etwas ruhiger*

p *cresc.* *f* *Ob. I.*

D.C. al Fine.

2. Kriegsmarsch.

Richard Strauss Op. 57 No 2.
Für Militärmusik bearbeitet
von J. H. Matthey.

[1] *Allegro moderato.* *Direktion.*

mf *cresc.* *f* *Pauke.*

[5]

mf *cresc.* *f* *Tuba.*

[8]

sf f

[11] *A*

p p Flöten. mf mf f

[16]

mf mf mf cresc. f

[22] *B*

p f p cresc. mf mp cresc.

[25]

Measures 25-27. The piano part features a steady eighth-note bass line. The right hand has a melodic line with some grace notes. Dynamics include *f* and *fz*.

[28]

Measures 28-30. The piano part continues with a steady eighth-note bass line. The right hand has a melodic line with some grace notes. Dynamics include *fz*.

[31]

Measures 31-33. The piano part continues with a steady eighth-note bass line. The right hand has a melodic line with some grace notes. Dynamics include *ff* and *fz*.

[34]

Measures 34-37. The piano part continues with a steady eighth-note bass line. The right hand has a melodic line with some grace notes. Dynamics include *ff* and *fz*. A 'C' time signature change is indicated at measure 35.

[38]

sfz ff sfz sfz

[41]

sfz sfz sfz

[44]

sfz sfz sfz sfz sfz

[47]

sfz sfz sfz ff

D_[50]

Measures 50-52. The right hand features a melodic line with trills (tr) and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include sf (sforzando) and f (forte).

[53]

Measures 53-55. The right hand continues the melodic development with trills and slurs. The left hand maintains the accompaniment. Dynamics include sf (sforzando) and f (forte).

[56]

Measures 56-58. The right hand shows more complex melodic patterns with trills and slurs. The left hand accompaniment becomes more active. Dynamics include sf (sforzando) and f (forte).

[59]

Measures 59-62. The right hand features a melodic line with trills and slurs. The left hand accompaniment is highly rhythmic and complex. Dynamics include sf (sforzando) and f (forte).

Die Uraufführung der *Alpensinfonie* im Licht bislang unbeachteter Quellen

Carsten Schmidt

Bekanntlich widmete Richard Strauss seine *Alpensinfonie* op. 64 Nikolaus Graf von Seebach und der Dresdener Königlichen Kapelle und brachte sie mit diesem Orchester am 28. Oktober 1915 in der Philharmonie in Berlin zur Uraufführung. Das Außerordentliche dieser Konstellation pflegt seit 100 Jahren nicht mehr aufzufallen; mir zumindest ist ihre Merkwürdigkeit erst beim Aktenstudium im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz zu Bewusstsein gekommen. Dort war ich auf der Suche nach Dokumenten, die bestätigen sollten, dass die Verwendung der Berliner Königlichen Kapelle für Grammophonaufnahmen und deren Bewerbung mit den Kroninsignien¹ genehmigungspflichtig gewesen sein muss und diese nicht ohne Weiteres dem bürgerlichen Konzert- und Geschäftsleben zur Verfügung stand. In den Akten des Königlichen Hauses und in denen der Generalintendanz der Königlichen Schauspiele fand ich diese Vermutung denn auch indirekt belegt, aber leider existiert dort, vermutlich infolge von Kriegsverlusten, kein Schriftstück mehr, das Aufklärung zum Zustandekommen der ersten Schallaufzeichnungen dieses Klangkörpers unter der Leitung seiner Generalmusikdirektoren Leo Blech und Richard Strauss im Jahr 1916 böte. Allerdings birgt der Bestand andere Unterlagen zum Einsatz der Königlichen Kapelle in privaten Kontexten; einige davon berühren die Geschichte der Uraufführung der *Alpensinfonie*. Ein zweiter wichtiger Quellenbestand zum Thema sind die Briefe von Richard Strauss an den Dresdener Ersten Kapellmeister Hermann Kutzschbach (1875–1938), die sich in der Sächsischen Staats- und Landesbibliothek in Dresden befinden.²

Die traditionelle Darstellung fußt auf der Zuschrift des Werkes: »Dem Grafen Nicolaus Seebach und der Königlichen Kapelle zu Dresden in Dankbarkeit gewidmet.«³

-
- 1 Wie z. B. in dem Inserat der Deutschen Grammophon-AG im Programmbuch zum II. Sinfonie-Abend der Königlichen Kapelle Berlin, 06.11.1917, Umschlagseite 4.
 - 2 Ich danke Herrn Dr. Jürgen May für seinen Hinweis auf diese Briefe, die er bereits in seinem Aufsatz »Zur Theorie und Praxis des Komponierens mit Orgel bei Richard Strauss«, in: *RSB*, N. F. 60 (2008), S. 66–77 hinsichtlich der Orgel in der *Alpensinfonie* als Quelle heranzog.
 - 3 Ganzseitig auf S. 1 in den Erstaussgaben der Partitur [F. E. C. L. 1729] und der Handpartitur [F. E. C. L. 1731]; zweizeilig am Kopf der Titelblätter der Klavierauszüge.

Man mag irritiert sein, dass der Name des Empfängers darin leicht verschrieben ist, wird aber Komponist und Verleger kaum Unhöflichkeit unterstellen wollen. Eine weitere wohlbekannte Quelle ist der Brief Strauss' an Hugo von Hofmannstahl vom 14. Oktober 1914:

»Ich möchte das Werk [sc. *Die Frau ohne Schatten* op. 65] dem Grafen Hülse widmen: er hat viel für meine Werke getan und soll es noch weiter tun. [...] Die Alpensinfonie, die im Frühjahr fertig wird, widme ich dann dem Grafen Seebach.«⁴

Hier findet sich der Status quo scheinbar und teilweise – von der Dresdener Kapelle ist noch nicht die Rede, und bekanntlich blieb die *Frau ohne Schatten* ohne Widmung – vorweggenommen. In der Strauss-Biografie wurde der Wortlaut der Widmung der *Alpensinfonie* dann mit dem die Faktenlage verzerrenden Gemeinplatz von Strauss und seinen »lieben Dräsdnern«⁵ verschränkt und zu einer Erzählung geglättet, für die beispielhaft diejenige von Norman Del Mar zitiert sei:

»Strauss had resolved to dedicate the work to Count Seebach, the Director of the Royal Opera in Dresden, in token of his gratitude to the house in which the first performances of no less than four of his six operas had been given. Accordingly, at the Symphony's first performance on 28th October Strauss conducted the orchestra of the Dresden Hofkapelle although the event took place in the Philharmonie in Berlin, where Strauss still occupied a position of some authority.«⁶

Restlos schlüssig wirken Darstellungen wie diese nicht, und man sollte fragen: Warum fand die Aufführung nicht in Dresden statt? Oder: Warum spielten nicht die Berliner Philharmoniker, die Strauss erstmals 1888 dirigiert hatte? Oder: Warum kam nicht dasjenige Orchester zum Einsatz, das Strauss in seiner Eigenschaft als Preussischer Hofkapellmeister seit 1898 und nachmaliger Generalmusikdirektor seit 1908 am allerbesten kannte, die Berliner Königliche Kapelle? Über sie und die Berliner Hofoper schrieb er 1918 an Hofmannsthal:

»Was mich in Berlin noch hält, ist die Pflicht, meinen eigenen Werken am ersten Kunstinstitute Deutschlands die liebevolle Hand des Vaters nicht zu entziehen, die Freude an einem prachtvoll disziplinierten, auf mich vollständig eingespielten

4 BHH, S. 290.

5 Strauss an Joseph Keilberth, 03.09.1948, in: Friedrich von Schuch, *Richard Strauss, Ernst von Schuch und Dresdens Oper*, Dresden [1951], S. 144. Soweit ich sehe, setzte F. v. Schuch mit seiner lokalpatriotischen Sichtweise von Dresden als der »künstlerischen Heimat« Strauss' (ebd.) bis heute wirksame Maßstäbe.

6 Norman Del Mar, *Richard Strauss. A critical commentary on his life and works*, Band 2, London 1969, S. 121.

Orchester, mit welchem arbeitend ich als Komponist in steter Fühlung Antäus gleich mit meinem Instrumente neue Anregungen sammle.«⁷

Die Frage nach den Berliner Philharmonikern ist schnell beantwortet: Dieses bürgerliche Orchester hatte 1915 noch nicht das gesellschaftliche Renommée der Hoforchester und war auch sonst noch nicht so weit, sich als »das beste Orchester der Welt«⁸ bewerben zu lassen. Den Fragen, warum die Uraufführung nicht in Dresden stattfand und warum nicht die Berliner Königliche Kapelle spielte, möchte ich anhand der genannten Quellen im Folgenden nachgehen.

Am 15. Oktober 1914 wurde Strauss' Vorgesetzter, der Generalintendant der Königlichen Schauspiele Georg Graf von Hülsen-Haeseler, durch seinen Vorgesetzten, den Minister des Königlichen Hauses August Graf zu Eulenburg, »Auf Grund Allerhöchster Ermächtigung Seiner Majestät des Königs« nicht nur informiert, dass »die Königliche Theater-Kapelle ein Konzert zugunsten des Berliner Tonkünstler-Vereins veranstalten« dürfe, sondern auch, dass er, Hülsen-Haeseler, »für die Dauer des Krieges ermächtigt sei, der Kapelle in Fällen, die nach Ihrem pflichtmässigen Ermessen dazu geeignet sind, die Mitwirkung in Wohltätigkeits-Konzerten oder die Veranstaltung solcher Konzerte zu gestatten.«⁹ Der Generalintendant bekam also für Wohltätigkeitskonzerte der Kapelle zu Kriegszeiten einen klar definierten Entscheidungsspielraum übertragen, und Strauss dirigierte auf dieser Grundlage mehrfach Wohltätigkeitskonzerte.¹⁰

Im Februar 1915, dem Monat des Partiturabschlusses der *Alpensinfonie*, kollidierte Strauss' organisatorische Kreativität nicht zum ersten Mal mit der Dienstauffassung Hülsen-Haeselers. Letzterer schrieb ihm:

»Mein verehrter lieber Herr Doktor! Das Artistische Bureau übermittelt mir den Wunsch der Direktion des Philharmonischen Orchesters, das Repertoire der Königlichen Theater zu ändern, weil in der Philharmonie ein von Ihnen geleitetes Wohltätigkeits-Konzert stattfinden soll!!!!!! [...] Wenn man anfangen wollte, un-

7 BHH, S. 420.

8 So z. B. in der *Berliner Morgenpost* vom 14.01.2007 oder in der *Süddeutschen Zeitung* vom 01.03.2011.

9 D-Bga I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, jüngere Periode Nr. 21132, Akten betr. die Kapelle der Königlichen Schauspiele in Berlin, Bl. 78.

10 So z. B. am 18.10.1914 (zugunsten des Witwen- und Waisenfonds der Königlichen Kapelle), (digital.sim.spk-berlin.de/viewer/image/002020483/1, abgerufen am 17.10.2016) und am 29.04.1918 (zugunsten der Tuberkulosefürsorge), *TrennerC*, S. 397.

ser Königliches Orchester aushilfsweise herumzupumpen, ist es um sein Prestige geschehen – eine ganz unmögliche Sache.«¹¹

Wenige Tage nach dieser Zurechtweisung, am 16. Februar 1915, dankte Strauss knapp im Namen der Benefiziäre – belgischer Kriegsflüchtlinge – für Hülsen-Haeselers »großmütiges Entgegenkommen«, bat dann ausführlich um Benzin und Reifen für seinen Privatwagen und fügte dem Schreiben ein Postscriptum an, das für sein souveränes Selbstgefühl gegenüber jeder Obrigkeit und in gewisser Weise vielleicht auch für sein Verständnis von Politik im Ganzen bezeichnend ist:

»Ich arbeite schon seit längerer Zeit an einer Kaiserhymne [TrV 218b] u. glaube jetzt endlich nach einem alten Kreuzfahrerliede eine passende Melodie geschaffen zu haben: Gerhart Hauptmann wird vielleicht schöne Worte dazu finden. Sobald wir etwas Gutes zu Stande gebracht haben, werde ich es Euer Exzellenz unterbreiten. Am liebsten möchte ich S. M. dem Kaiser selbst einmal die Melodie vorspielen: ich finde, sie dürfte Seiner Majestät gefallen. Beim Siegeseinzug in Berlin soll die neue Hymne dann im großen Styl creirt werden.«¹²

Das nächste Dokument zur Chronologie der Ereignisse um die Uraufführung der *Alpensinfonie* stammt vom 5. Juni 1915. Franz Trenners Chronik zufolge fragte Strauss an diesem Tage bei dem erwähnten Dresdener Ersten Kapellmeister Hermann Kutzschbach an, ob die Dresdener Hofkapelle für die Uraufführung der *Alpensinfonie* zu verpflichten sei.¹³ Am 9. Juni 1915 schrieb Strauss an Kutzschbach:

»Herzlichen Dank für Ihre günstigen Nachrichten: Ich gebe Ihnen definitiv Bescheid, sobald der Entschluß des Kaisers eingelangt ist, ob ich die k. Kapelle zu Berlin bekomme oder nicht. Um inzwischen keine Zeit zu verlieren, können wir uns ja einstweilen über die detaillierten Bedingungen unterhalten. Vor allem bitte ich in Erfahrung zu bringen, was eine Reise für das Orchester kostet. Erst dann kann das genaue Honorar für das Orchester fixiert werden. Im Ganzen wollte ich für das Orchester 4000 Mark ausgeben u. erkläre mich außerdem bereit, der Dresdner Hofkapelle in einem ihrer eigenen Konzerte die Sinfonie ohne jedes Honorar zu dirigieren.«¹⁴

Ferner warf Strauss erstmals die Frage der Orgel auf und damit die nach einem geeigneten Uraufführungsort. Er brachte den Saal des Gewerbehauses in Dresden ins

11 D-Bga Brandenburg-Preußisches Hausarchiv (BPH) Rep. 119, Generalintendanz der Staatstheater, Nr. 3811 (Personalakte Richard Strauss, Band 2) Bl. 304^r–305^v.

12 D-Bga Brandenburg-Preußisches Hausarchiv (BPH) Rep. 119, Generalintendanz der Staatstheater, Nr. 3811 (Personalakte Richard Strauss, Band 2), Bl. 318^v.

13 TrennerC, S. 366.

14 D-Dl Mscr. Dresd. Aut. 972, 1.

Spiel, aber auch ein transportables, kleineres Konzertinstrument, wie er es von einem Konzert in der Londoner St. James's Hall im Juni 1903 kannte.

In seinem Brief vom 17. Juni an Kutzschbach lesen wir, dass »eine anständige große Orgel« nötig sein werde, und ferner: »Bitte fragen Sie bei den Herren von der Dresdner Kapelle schon jetzt an, damit wir keine weitere Zeit verlieren. Ich stelle dann an Hülsen das Ultimatum!« Mit Blick auf die Orchesterspesen fragte Strauss: »Das Orchester muß übernachten? Geht denn der Nachtschnellzug Berlin ab 11.²⁰ nicht mehr?«¹⁵

Am 19. Juni stand für Strauss die Berliner Philharmonie als Uraufführungsstätte schon außer Frage, und er teilte Kutzschbach seinen Bedarf an insgesamt 107 regulären und Zusatzmusikern mit, den er aus Dresden gestellt wissen wollte. Inzwischen machte Strauss die Möglichkeit der Uraufführung an der Größe der Orgel fest und lehnte mithilfe dieses Argumentationszuges den Wunsch des Intendanten Seebach nach einer Uraufführung in Dresden ab:

»Die Orgelpartie ist sehr wichtig: im Gewitter ist eine große, volle Concertorgel Haupterforderniß. Zum Schluß ist sie ganz obligat als alleinige Begleitung der ganzen Holzbläser: dies ist auch mit einer verstärkten Theaterorgel nicht zur vollen Wirkung zu bringen. Ich bitte also Seine Exzellenz, den Wunsch der Dresdner Uraufführung getrost fallen zu lassen: die zweite Aufführung soll aber sofort in Dresden stattfinden am 6. oder 8. November, wenn Sie wollen.«¹⁶

Strauss ließ unerwähnt, dass er sich in Berlin inzwischen eine »Strauss-Woche« organisiert hatte.¹⁷ Die spätere Einrichtung des Werkes für den Fall, dass keine Orgel zur Verfügung steht,¹⁸ muss man dem Komponisten im Hinblick auf das Ziel idealer Uraufführungsbedingungen nicht als Inkonsequenz ankreiden. Er schloss den Brief wie folgt: »Ich telegraphiere heute noch an Exzellenz Hülsen, so dass wir bald zu einem Definitivum kommen.«¹⁹

Im Brief vom 20. Juni zeichnete sich Ungemach ab, denn die Dresdener Königliche Kapelle hatte Strauss' Einladung angenommen, während die Entscheidung des Kaisers über sein Ersuchen bezüglich der Berliner Kapelle noch ausstand:

»Ich bin hochofrenet über die liebenswürdige Zusage der königlichen Kapelle u. bitte Sie, den verehrten Mitgliedern derselben einstweilen meinen wärmsten Dank zu übermitteln. Ich habe nach Berlin dringend um endgültigen Bescheid telegraphiert u. hoffe Ihnen nun bald Definitives mitteilen zu können.«²⁰

15 D-Dl Mscr. Dresd. Aut. 972, 3.

16 D-Dl Mscr. Dresd. Aut. 1169 b.

17 27.10.–03.11.1915, *TrennerC*, S. 368.

18 *Einlage zur Aufführung ohne Orgel*, Leipzig 1926 [F. E. C. L. 1730 a].

19 D-Dl Mscr. Dresd. Aut. 1169 b.

20 D-Dl Mscr. Dresd. Aut. 972, 4.

Am 21. Juni wurde Strauss' Bitte dem Kaiser vorgetragen. Der Minister des Königlichen Hauses, August Graf zu Eulenburg, berichtete an Wilhelm II.:

»Euerer Kaiserlichen und Königlichen Majestät verfehle ich nicht, anbei einen Bericht^[21] des General-Intendanten der Königlichen Schauspiele zu überreichen, welcher sich über die Bitte des General-Musikdirektors Dr. Richard Strauss verbreitet, wonach diesem gestattet werden möge, im Herbst d. J. mit der Königlichen Kapelle die Uraufführung seiner neuen Alpensinfonie in dem Konzertlokal der Philharmonie herauszubringen unter Entschädigung für die Mühewaltung der Kapelle mit einem Honorar von 4000 M – vermutlich zu Gunsten der Unterstützungsfonds der Kapelle –.

Dr. Strauss hat trotz der ihm klar gemachten Schwierigkeiten, die einer Erfüllung seines Wunsches entgegenstehen, doch darauf bestanden, daß seine Bitte Eurer Kaiserlichen und Königlichen Majestät unterbreitet werden möge. Er hat sich dabei offensichtlich von dem Gedanken leiten lassen, daß dieselbe ganz ungewöhnlich und im Rahmen der üblichen geschäftlichen und behördenmäßigen Erwägungen unerfüllbar sei, und daß nur Euere Kaiserliche und Königliche Majestät über die den Behörden gezogenen Schranken sich erhebende Machtvollkommenheit im Stande sei, eine ihm günstige Entscheidung herbeizuführen.

Der General-Intendant steht dem Antrage mit gemischten Empfindungen gegenüber und hat mir die weitere geschäftliche Behandlung der Sache überlassen zu sollen geglaubt. Nach gewissenhafter Prüfung glaube ich die Bitte des Dr. Strauss Eurer Kaiserlichen und Königlichen Majestät nicht vorenthalten zu dürfen und gestatte mir, dazu alleruntertänigst Folgendes zu bemerken:

Bisher ist es noch nie vorgekommen, daß die Königliche Kapelle für Privatzwecke Jemandem zur Verfügung gestellt worden ist. In einzelnen Fällen hat sie die Allerhöchste Erlaubnis erhalten, zur Förderung ihrer Unterstützungsfonds Konzerte in anderen Lokalen für eigene Rechnung zu geben. Diese nur ausnahmsweise und unter Verwahrung gegen jedes Präjudiz gewährte Vergünstigung untersteht aber ganz anderen Gesichtspunkten als die jetzige Bitte des Dr. Strauss, welche zwar indirekt auch die Unterstützungszwecke der Kapelle fördert, grundsätzlich aber durch das Privatinteresse des Komponisten hervorgerufen wird, sein neues Werk durch die erste Kapelle der Welt in die Öffentlichkeit einführen zu lassen.

Trotzdem glaube ich, falls ich Euere Kaiserliche und Königliche Majestät im Hinblick auf die von dem General-Intendanten hervorgehobenen Verdienste des Dr. Strauss um die Königliche Oper und die Königliche Kapelle geneigt sein sollten, seine Bitte günstig aufzunehmen, vom Standpunkt der von mir zu ver-

21 Nicht bei den Akten.

tretenden Interessen aus grundsätzliche Bedenken nicht erheben zu sollen. Die Erlaubnis wäre, was in der zu erlassenden Allerhöchsten Order besonders zum Ausdruck zu bringen sein dürfte, nur als ein ganz besonderer Ausnahmefall zu betrachten und würde von dem Publikum auch ohne weiteres als solcher erkannt werden. Daß Strauss zur Zeit der größte lebende deutsche Komponist ist, unterliegt keinem Zweifel, wenn auch seine Richtung nach verschiedenen Gesichtspunkten nicht zu Unrecht heftige Anfeindung erfährt. Daß er nur die Königliche Kapelle für geeignet hält, eine vollkommene Aufführung seines neuen Werkes zu gewährleisten, ist schließlich auch für die Kapelle ein besonderer Ehrentitel. Die Gefahr von Berufungen seitens anderer Musiker auf diesen Fall glaube ich nicht so hoch anschlagen zu sollen; dazu ist der Abstand anderer Komponisten von Strauss doch ein zu großer. Unter diesen Umständen stelle ich die Entscheidung Eurer Kaiserlichen und Königlichen Majestät allergnädigster Erwägung ehrfurchtsvoll anheim.«²²

Aus dem Großen Hauptquartier, zu diesem Zeitpunkt auf Schloss Pleß in Oberschlesien, ließ Wilhelm II. zehn Tage später, am 1. Juli 1915, dem Minister Eulenburg antworten (Abb. 1):

»Ew. Excellenz beehre ich mich im Allerhöchsten Auftrage auf den Bericht vom 21. d. Mts. unter Wiedereinschluß der Anlage ganz ergebenst mitzuteilen, daß Se. M. der K. u. K. aus dem Umstande, daß bisher eine ausnahmsweise Verwendung der Königlichen Kapelle für private Zwecke noch nicht vorgekommen, einen Grund zur Ablehnung der Bitte des Generalmusikdirektors Dr. Richard Strauss nicht herleiten wollen und Ew. zz. ermächtigen, Ihrerseits in der Sache Entscheidung zu treffen. S. M. bemerkten dabei jedoch/, daß es Allerhöchstihnen zweifelhaft sei, ob die gegenwärtige ernste Zeit für die Einübung und/Erstaufführung der neuen ›Alpensinfonie‹ durch die Kgl. Kapelle geeignet sei/und ob nicht eine Verschiebung des Zeitpunktes derselben in mancher Beziehung erstrebenswert sei.«²³

Interessant ist, dass Wilhelm II. seinen Dispens zur Überwindung der »behördenmäßigen« Bedenken Hülsen-Haeseler erteilte, die Entscheidung aber an Eulenburg zurückverwies und dessen im Schreiben an Wilhelm II. deutlich ausgedrückte Zusagebereitschaft womöglich mit einigen majestätischen Überlegungen zur Angemessenheit des Uraufführungszeitpunktes ins Wanken brachte. Leider ist nicht nachzuvollziehen, wann, in welcher Form und in welcher Vollständigkeit Strauss

22 D-Bga I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 21132, Akten betr. die Kapelle der Königlichen Schauspiele in Berlin, Bl. 75^r–76^v.

23 D-Bga I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 21132, Akten betr. die Kapelle der Königlichen Schauspiele in Berlin, Bl. 77; Konzept, hs., m. Bleistiftkorrekturen.

Kaiser Wilhelm II. am 1. Juni 1915

82.
77

Sehr

dem Herrn Minister des kgl. Hofes.

CCCCX
ab 2/7. mit
1 Kl.

Ihre Excellenz beehren sich mich wie folgt zu
erklären: Ich habe die Anfrage aus dem Hofe vom
21. d. Mts., unter Wiederholungs des
Antrags ganz ergebnislos mitgeteilt,
dass Dr. M. das kgl. Hof. mit einer
Kopie, dass Sie das eine übersehen,
nach Genehmigung der königlichen
Kanzlei für private Zwecke verwendet
angekommen, einen Grund zur
Abklärung der Sache hat. Der Herr
Minister Dr. Strauss wird
sicherlich wollen, dass es sich
nicht, sondern in der Sache befindet.
Sich zu erklären. Dr. M. bemerkt
dabei, dass es allerdings eine
Falschheit sei, ob die ganze
Angelegenheit für die kgl. Hof-
Kanzlei eine Angelegenheit sei.
Sich die kgl. Kanzlei zu erklären.
Sich die kgl. Kanzlei zu erklären.
Sich die kgl. Kanzlei zu erklären.
Sich die kgl. Kanzlei zu erklären.
Sich die kgl. Kanzlei zu erklären.

zu 2665. 15.

1288. III 9.

(Dr. M. C.)
13076

Abb. 1: Antwort Kaiser Wilhelms II. auf Strauss' Ersuchen, die Berliner Königliche Kapelle für die Uraufführung der Alpensinfonie verwenden zu dürfen, D-Bga, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 21132, Akten betr. die Kapelle der Königlichen Schauspiele in Berlin, Bl. 77

von diesem seit Juni erwarteten »Entschluß des Kaisers« erfuhr. Offenbar handelte Strauss kurz zuvor, ungeduldig geworden, auf eigene Faust, denn am 2. Juli schrieb er an Kutzschbach: »Ich denke, daß es mit Dresden nun in Ordnung ist. Ich habe nach Berlin abtelegraphiert, warte nur heute Abend noch eine Unterredung mit Geheimerat Winter^[24] ab u. telegraphiere Ihnen morgen definitives Engagement.« Zugleich schlug Strauss erstmals vor, man könne doch »in den umliegenden Dörfern: Chemnitz, Halle, Magdeburg, Prag, Breslau ein paar Konzerte mit *Alpensinfonie* u. *Domestica* geben.«²⁵ Diese und ähnliche Kutzschbach gegenüber skizzierte Tourneepäne mit der Dresdener Kapelle und der *Alpensinfonie* wurden jedoch nicht realisiert. Am 4. Juli teilte Strauss Kutzschbach mit: »Auf Berliner Kapelle habe ich nun endgültig verzichtet.«²⁶ Außerdem konkretisierte er den definitiven Aufführungstermin auf den 28. oder 29. Oktober und entwarf einen Probenplan. Am 8. Juli ging es sodann um die Programmgestaltung der geplanten Konzerte in Berlin und Dresden, die anfangs nur das Vorspiel zu *Guntram* als Einleitung vor der *Alpensinfonie* vorsah:

»Lieber Freund! Bei näherer Überlegung, da das erste Auftreten der Dresdener Hofkapelle in Berlin ein großes Ereignis und das Publikum jedenfalls auch die Dresdner Kapelle in einem bekannten Virtuosenstück hören will, meine ich, wir müssen zum Schluß des ja kurzen Programmes noch entweder Eulenspiegel oder Tod u. Verkl. machen. Ich fände Eulenspiegel im Charakter nach *Alpensinfonie* passender, würde mich aber nach den Wünschen des Orchesters richten, wenn dasselbe lieber Tod u. Verkl. spielt.«²⁷

Einige Wochen später, am 28. August, wandte sich Hülsen-Haeseler an Strauss und teilte ihm mit:

»Neulich war die Königliche Kapelle bei mir und wünschte berechtigter Weise eine Klarstellung wegen der Aufführung Ihrer ›Alpen-Sinfonie‹ durch Dresden. Die muss natürlich erfolgen. Ich beabsichtige sie in anliegender Form zu geben – wünschen Sie noch einen Zusatz? – Dass ich meine 18 bis 20 Musiker nach Möglichkeit und gerne dazu stelle wissen Sie ja bereits. Ich möchte aber darauf aufmerksam machen, dass unsere Herren keinesfalls in zweiten Stimmen tätig sein wollen. Liegt da nicht eine Schwierigkeit?«²⁸

24 Der Geheime Regierungsrat Franz Winter war der Verwaltungsdirektor der Königlichen Schauspiele, zu denen die Hofkapelle gehörte: *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 26 (1915), S. 285; *Wer ist's? Unsere Zeitgenossen*, hrsg. von Hermann A. L. Degener, Berlin 1909.

25 D-Dl Mscr. Dresd. Aut. 972, 5.

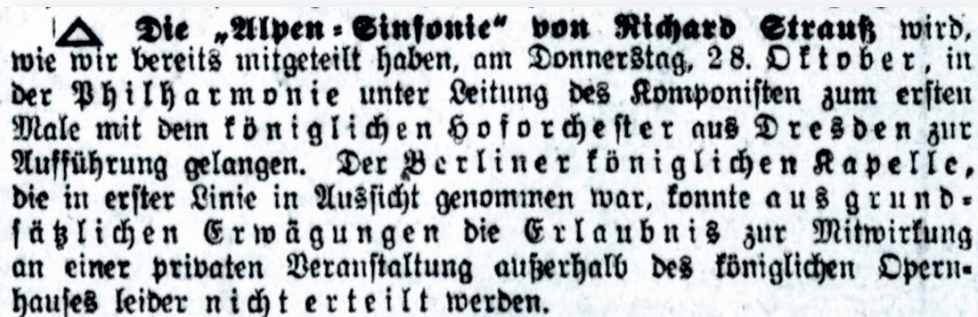
26 D-Dl Mscr. Dresd. Aut. 972, 6.

27 D-Dl Mscr. Dresd. Aut. 972, 8.

28 D-Bga Brandenburg-Preußisches Hausarchiv (BPH) Rep. 119, Generalintendanz der Staatstheater, Nr. 3811 (Personalakte Richard Strauss, Band 2) Bl. 324^r–325^r.

Strauss schrieb am 30. August auf die Anlage, die von Hülsen-Haeseler verfasste Pressemeldung, dass er »mit dieser Notiz dankbarst einverstanden« sei, und sandte sie ihm mit einem Begleitschreiben zurück, das den folgenden Absatz enthält:

»Für die Notiz bezügl. der *Alpensinfonie* bin ich Euer Exzellenz nur dankbar: denn ich selber wünsche dringend, daß dem Publikum bekannt gemacht wird, daß nur äußere Hindernisse mir unmöglich gemacht haben, die *Alpensinfonie* den Berlinern durch die k. Kapelle, die ich so außerordentlich schätze u. liebe, vorgeführt zu sehen.«²⁹



△ Die „Alpen-Sinfonie“ von Richard Strauß wird, wie wir bereits mitgeteilt haben, am Donnerstag, 28. Oktober, in der Philharmonie unter Leitung des Komponisten zum ersten Male mit dem königlichen Hoforchester aus Dresden zur Aufführung gelangen. Der Berliner königlichen Kapelle, die in erster Linie in Aussicht genommen war, konnte aus grundsätzlichen Erwägungen die Erlaubnis zur Mitwirkung an einer privaten Veranstaltung außerhalb des königlichen Opernhauses leider nicht erteilt werden.

Abb. 3: Pressemitteilung zur Uraufführung der *Alpensinfonie* am 28. Oktober 1915, Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung vom 02.09.1915, Morgen-Ausgabe, S. 3

Am 2. September erschien die Notiz in der Tagespresse (Abb. 3). Für das Stimmzimmer des Königlichen Orchesters hatte Hülsen-Haeseler einen Aushang vorbereitet, der die Notiz wiederholt und aus Strauss' Brief vom 30. August zitiert (Abb. 4). Neue Information steckt in diesem Passus des Aushangs: »Ich bemerke dazu noch, dass Dr. Richard Strauss Monate hindurch inständigst bemüht war, die Berliner Königliche Kapelle für diesen Zweck zu gewinnen.«³⁰

Kurze Zeit später stellte sich heraus, dass auch die Allianz mit Dresden ihr Konfliktpotenzial hatte: Am 9. September sah Strauss sich genötigt, Kutzschbach einen fünfseitigen, zornigen Brief zu schreiben, in dem er sich über Teile der Dresdener Kapelle beschwert:

»Ich habe heute einen sehr merkwürdigen Brief des k. Kammermusikers Herrn Bauer bekommen. Derselbe teilt mir mit, daß die k. Kapelle s. z. mein Hono-

29 D-Bga Brandenburg-Preußisches Hausarchiv (BPH) Rep. 119, Generalintendanz der Staatstheater, Nr. 3811 (Personalakte Richard Strauss, Band 2), Bl. 330^v–331^r.

30 D-Bga Brandenburg-Preußisches Hausarchiv (BPH) Rep. 119, Generalintendanz der Staatstheater, Nr. 3811 (Personalakte Richard Strauss, Band 2), Bl. 329^r.

nr. 4736 I

A U S H A N G.

329

Im Hinblick auf die gestrige Zeitungsnotiz über die Erstaufführung der „Alpen-Sinfonie“ von Dr. Richard Strauss am 28. Oktober cr. mit der Dresdener Königlichen Kapelle habe ich heute nachstehende Notiz an alle Zeitungen gegeben:

„ Am Donnerstag den 28. Oktober cr. wird Dr. Richard Strauss in der Philharmonie die Erstaufführung seiner „Alpen-Sinfonie“ leiten. Als Orchester ist das Königliche Hoforchester aus Dresden engagiert worden. Der Berliner Königlichen Kapelle, die in erster Linie in Aussicht genommen war, konnte aus grundsätzlichen Erwägungen die Erlaubnisse zur Mitwirkung an einer privaten Veranstaltung ausserhalb des Königlichen Opernhauses leider nicht erteilt werden.“

Ich bemerke dazu noch, dass Dr. Richard Strauss Monate hindurch inständigst bemüht war, die Berliner Königliche Kapelle für diesen Zweck zu gewinnen; aus obigen Gründen konnte seinem Wunsche leider ein Verfolg nicht gegeben werden. Dr. Richard Strauss schreibt mir ausserdem heute wörtlich Nachstehendes:

„ Für die (obige) Notiz bezüglich der Alpen-sinfonie bin ich Euer Excellenz mir dankbar; denn ich selber wünsche dringend, dass dem Publikum bekannt gemacht wird, dass nur äussere Hindernisse mir unmöglich gemacht haben, die Alpen-Sinfonie den Berlinern durch die Königliche Kapelle, die ich so ausserordentlich schätze und liebe, vorgeführt zu sehen.“

Zur Vermeidung von Missverständnissen teile ich diese Tatsache dem Königlichen Orchester ergebenst mit.

BERLIN, den 1. September 1915.
DER GENERAL-INTENDANT

Carl!
gez. Hülsen.
H. H. v. Guelcken
teilt das besagte Aufgebot
auf seine im Ministerium
eingeführt worden.
19.15.
Thrappe
Thrappe

Abb. 4: Aushang für das Stimmzimmer des Königlichen Orchesters, D-Bga, Brandenburg-Preussisches Hausarchiv (BPH) Rep. 119, Generalintendanz der Staatstheater, Nr. 3811 (Personalakte Richard Strauss, Band 2), Bl. 329^r

rarangebot von 4000 M. zwar angenommen habe, daß aber nachträglich ein Teil der k. Kapelle der Ansicht ist, diese Zusage sei auf ›Grund von Mißverständnissen‹ erfolgt. Welcher Art dieselben seien, steht nicht im Briefe, wohl aber, daß durch Ihre Güte diese Mißverständnisse inzwischen beseitigt seien. Zum Schluß erwähnt Herr Bauer, daß ich (!!) wohl übersehen habe, daß die k. Kapelle an den Tarif des Orchesterbunds gebunden sei u. erhebt neue Honorarforderungen. Da die k. Kapelle als freie Körperschaft mein Angebot ohne Einschränkung angenommen hat (es stand ihr doch seit 3 Monaten frei, mein Angebot abzulehnen oder höhere Forderungen zu stellen), ist für mich die Sache prinzipiell erledigt. Daß eine k. Kapelle sich dem Tarif des Orchesterbundes unterwirft, sich dadurch als ›Gewerbetreibende‹ Genossenschaft socialdemokratische Gepflogenheiten aneignet, ist mir an sich neu, oder mir\eben doch/im vorliegenden Falle jedenfalls unbekannt. So lange ich Künstler bin u. unsere braven Orchestermusiker für Künstler halte, erkenne ich einen solchen Tarif nicht an u. muß es auch weiterhin ablehnen, auf Grund eines solchen Tarifs mit einem Orchester, noch dazu mit einer k. Kapelle zu verhandeln. [...] In dem Moment, wo diese Forderung auf Grund des Tarifs eines Orchesterbundes gestellt wird, ›streike‹ ich für meine Person u. lehne jede weitere Verhandlung ab. Ich habe nun den Brief des Herrn Bauer an Exzellenz Graf Seebach geschickt u. um seine Intervention gebeten, zugleich erklärt, daß ich mich der Entscheidung Seiner Exzellenz schon im Voraus widerspruchlos füge.«³¹

Zum finanziellen Hintergrund: Zu diesem Zeitpunkt verlangte Strauss aus Dresden 100 Musiker; von den 4000 Mark Gesamthonorar für das Orchester – das war das Äquivalent von zwei Abendgagen für Strauss – entfielen bei gleicher Teilung 40 Mark auf den Musiker für Generalprobe, Aufführung und Fahrtkosten. Das bewegt sich eher am unteren Rand der in der Broschüre *Minimal-Tarif für Musikleistungen des Verein Berliner Musiker* (E. V.) mit Stand vom 1. Oktober 1915 mitgeteilten Sätze, die bei einem »Konzertunternehmen 1. Ranges« pro Stunde 8 Mark ansetzten.³²

Dokumente aus Dresden, aus denen belegbar wäre, auf welcher Grundlage die Dresdener Kapelle wie eine freie Körperschaft Verträge mit Dritten eingehen durfte und wie Kutzschbach mit Graf von Seebachs Hilfe die Uraufführung trotz des Streits um das Orchesterhonorar rettete, konnte ich leider nicht ermitteln.

In nur einer Uraufführungskritik, derjenigen von Max Chop für die *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, findet sich eine deutliche Spur der dargestellten Affäre:

31 D-Dl Mscr. Dresd. Aut. 1342.

32 D-Bga Brandenburg-Preußisches Hausarchiv (BPH) Rep. 119, Generalintendanz der Staatstheater, Nr. 1063, Kapelle generalia, Anlage zu Az. 4605 II/17.

»Zunächst zur ›Alpensinfonie‹, die ihrem Schöpfer einen glänzenden äußerlichen Erfolg einbrachte und von den Dresdenern in vollkommener Weise wiedergegeben wurde! Sie ist dem Grafen Seebach und der Dresdener Hofkapelle gewidmet. Wie man hört, hatte sich Strauß dem Verleger gegenüber verpflichtet,^[33] das Werk zum ersten Male in der Philharmonie zu bringen. Da unsere Berliner Königl. Kapelle außerhalb des Opernhauses nur mit besonderer allerhöchster Genehmigung spielen darf, diese aber für den vorliegenden Fall nicht erteilt war, erübrigt sich eine Erörterung der Frage, warum das glänzende Berliner Orchester, an dessen Spitze Strauß selbst steht, die ›Alpensinfonie‹ nicht aus der Taufe hob.«³⁴

Das Resümee der Quellen könnte in launiger Formulierung lauten: Wäre es nach Richard III., wie Strauss von Bülow titulierte wurde, und Wilhelm II. gegangen, und wäre Strauss bei seiner anfänglichen Intention geblieben, die *Alpensinfonie* im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzertes in Berlin aufführen zu wollen, so hätte er die *Alpensinfonie* womöglich Georg Graf von Hülsen-Haeseler und der Königlichen Kapelle zu Berlin gewidmet. Strauss' ambivalentes, zwischen Devotion und Insubordination schwankendes Verhältnis zu seinen Berliner Dienstherrn und sein Streben, selbst Souverän zu sein, vereitelten dies jedoch.

Zum Beschluss möchte ich, nachdem von der Orgel als Kriterium für eine gelungene Aufführung der *Alpensinfonie* in den Briefzitate schon die Rede war, noch auf den Aerophor eingehen, der, wie zuvor schon im *Festlichen Präludium* op. 61, in der Besetzungsübersicht der Partitur vorgeschrieben ist,³⁵ wenn auch infolge eines unkorrigiert gebliebenen Satzfehlers fälschlich als »Aerophon«. In der *Zeitschrift für Instrumentenbau* vom 27. April 1912 findet sich der folgende Bericht über dieses Hilfsinstrument:

»Als Dr. Richard Strauß erfuhr, daß die Lösung [sc. für Haltetöne über die Atemkapazität eines Bläasers hinaus] gelungen war, lud er Herrn Samuels nach Berlin ein. [...] Im Hotel Adlon fand eine Vorführung statt, bei der der Präsident des allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes, der Redakteur der Militär Musikerzeitung und auch Dr. Leopold Schmidt vom Berliner Tageblatt zugegen waren.

33 Den Hinweis auf eine Absprache mit dem Verleger Leuckart konnte ich nicht verifizieren.

34 Max Chop, »Berliner Musikbrief« in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* 16 (1915), Nr. 45–46, S. 278.

35 Fälschlich als »Aerophon« bezeichnet; vielleicht ist dies ein Indiz dafür, daß es Strauss nicht mehr *allzu* ernst war mit seiner Begeisterung für die Spielhilfe?

Strauß war anfänglich skeptisch, aber nach einigen Minuten war er voller Begeisterung. Er erkannte sofort die große Bedeutung des Apparates und rühmte die Hygiene der Atemholung bei Benützung desselben. Ganz besonders gab er seinem Erstaunen Ausdruck, mit welcher Leichtigkeit die längsten und anstrengendsten Stellen gebracht werden konnten, und erklärte, in seinen künftigen Partituren die Benützung vorschreiben zu wollen, ja sogar einen Satz wolle er dafür schreiben. Er hielt es für durchaus notwendig, daß die Mitglieder der Hofkapelle die neue Erfindung kennen lernten, und richtete es sofort ein, daß noch an dem selben Abend nach Schluß des Symphoniekonzertes im Königlichen Opernhause eine Vorführung stattfand.«³⁶

Auch der Beitrag in der *Deutschen Instrumentenbau-Zeitung* vom 17. April desselben Jahres berichtet von Strauss' Begeisterung:

»Wir müssen gestehen, die Wirkung [sc. der Verwendung des Aerophors] ist geradezu verblüffend. Man traut seinen eigenen Ohren nicht, wenn man z. B. den Tubabläser etwa 5 Minuten lang ununterbrochen, ohne Atempause, blasen hört, dabei teilweise in einer Klangstärke, die man sonst nicht hervorbringen kann. (Man wird im letzten Falle unwillkürlich an die Hochdruckregister im Orgel- und Orchestrionbau erinnert!) Es eröffnen sich dadurch für das Orchesterspiel neue Perspektiven, wenn man bedenkt, daß der Komponist jetzt an keinerlei Rücksichten auf die Länge einer Phrase mehr gebunden ist. Dr. Richard Strauss, der den Apparat gelegentlich der Berliner Vorführung erstmals hörte, äußerte sich in enthusiastischer Weise und bemerkte, er werde von jetzt ab seine Schreibweise für die Blasinstrumente ändern und in den Partituren gleich den Zusatz machen »mit Aerophor zu blasen«. Wir fürchten, dadurch wird die Erleichterung, die den Bläsern aus der neuen Erfindung winkt, sofort wieder illusorisch gemacht werden, denn Strauss dürfte eben die Schwierigkeiten so häufen, daß der Bläser auf denselben Stand wie zuvor gelangt.«³⁷

In einem werblichen Attest für den Erfinder Bernard Samuels schrieb Strauss: »Meinen herzlichsten Glückwunsch zu Ihrer epochemachenden Erfindung. Ich hoffe, daß dieselbe in Kürze bei allen Orchestern eingeführt sein möge. Mit ihr beginnt ein neues Säculum der Orchestertechnik.«³⁸

Wie im Fall der 14 gestimmten Gongs in der *Japanischen Festmusik* oder der Glasharmonika in der *Frau ohne Schatten* entschied sich Strauss auch in der *Alpensinfonie* für ein Instrumentationsdetail, das aufgrund von Nichtverfügbarkeit in der Regel substituiert werden musste. Im Fall des Aerophor konnte dies so gut wie spurlos

36 *Zeitschrift für Instrumentenbau* 32 (1911/1912), S. 783 f.

37 *Deutsche Instrumentenbau-Zeitung* 13 (1912), S. 355.

38 Ebd., S. 364.

durch versetztes Atmen innerhalb der Instrumentengruppe oder später durch die Technik der Ringatmung geschehen. In den Briefen an Hermann Kutzschbach taucht der Aerophor als Erfordernis jedenfalls nicht auf.

Der Aerophor als prothetische Körperextension ist wohl nirgendwo auf anhaltende Begeisterung gestoßen; vielleicht wurde sie von den Bläsern als ehrenrührige Zumutung empfunden und abgelehnt? Waren die Umstände der Gewöhnung dem nur sporadischen Nutzen des Apparates nicht angemessen? Wilhelm Furtwängler jedenfalls konnte sich in einer Diskussionsveranstaltung in der Berliner Musikhochschule am 22. Juni 1950 gelegentlich einer Anfrage aus dem Publikum nach jenem »Blasebalg« nicht mehr an dessen Namen erinnern, blieb aber dabei, dass sein Einsatz wünschenswert und es nur der gegenwärtigen Vernachlässigung von »Detailfragen der Darstellung« geschuldet sei, dass der Aerophor nicht verwendet würde.³⁹ Man darf gespannt sein auf die erste Aufführung der *Alpensinfonie* mit period instruments inklusive Aerophor.

39 DVD *Furtwängler's love*, Arthaus 101811, MP3-Datei Nr. 10, bei 36:08.

Richard Strauss und das Musiktheater

Kritik als kreatives Potenzial. Revidierte Komposition in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss

Adrian Kech

»Ich kenne nichts Förderlicheres als die Kritik eines Todfeindes, der von vornherein mit der Absicht zugehört hat, aus welchem Grunde auch immer, dem Autor am Zeuge zu flicken, wo er nur kann! Je schärfer seine Intelligenz ist, desto weniger werden ihm auch die verborgensten Schwächen entgehen, die der Begeisterte oder auch nur sympathisch Wohlwollende bewußt oder unbewußt übersieht.«¹

Dieses Bekenntnis stammt von Richard Strauss. Er äußerte es in seinem Geleitwort vom 20. November 1908 zu einer Monografie mit dem Titel *Aus dem Musikleben der Gegenwart*.² Deren Verfasser, der Musikschriftsteller Leopold Schmidt, hatte ihn um eine entsprechende Vorrede gebeten.³ Mit den »Todfeinden« dürfte Strauss in erster Linie die Zunft der Musikkritiker im Sinn gehabt haben und nicht Personen, mit denen er künstlerisch zusammengearbeitet hat. Trotzdem nehme ich das Diktum zum Anlass, die Entstehung eines bestimmten Werksegments von Strauss schlaglichtartig aus dem Blickwinkel von Kritik zu beleuchten. Dieses Werksegment gehört fraglos zu den zentralen seines Œuvres, nämlich die gemeinsam mit Hugo von Hofmannsthal geschaffenen Opern.

Nun ist das Verhältnis zwischen Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal sicher alles andere als eine Todfeindschaft gewesen. Im Gegenteil war die Zusammenarbeit des Komponisten mit dem Dichter insgesamt von hoher gegenseitiger Wertschätzung für das Metier des anderen geprägt. Und doch lässt sich die Kooperation der beiden auch als eine Geschichte wechselseitiger Kritik begreifen, freilich nicht im Sinne von boshaften Versuchen, dem anderen bei erstbestter Gelegenheit »am Zeuge zu flicken«, wie es in Strauss' Vorwort heißt; wohl aber im Sinne

¹ BE, S. 23.

² Vgl. Leopold Schmidt, *Aus dem Musikleben der Gegenwart. Beiträge zur zeitgenössischen Kunstkritik*, Berlin 1909, S. [V]–VIII, zu dem nach BE zitierten Passus vgl. hier S. VI: im Original »Förderlicheres,« statt »Förderlicheres« und »Kritiken« statt »Kritik«.

³ Vgl. ebd., S. [V].

kritisch-konstruktiver Einwände, die darauf gerichtet waren, den Partner von der sachlichen Notwendigkeit des jeweils eigenen künstlerischen Standpunkts zu überzeugen.

Die Rollenverteilung der beiden scheint dabei seit Langem festgeschrieben, besonders durch den gemeinsamen, oft ausgiebig zitierten Briefwechsel: Hofmannsthal war der feinsinnige Dichter, der dem bajuwarischen Musikanten Strauss ästhetisch-stilistisch die große Richtung gewiesen hat. So zumindest will es das Klischee. Richtig daran ist, dass Hofmannsthal die Wahl der realisierten Opernsujets bestimmte. Die Sujetwünsche des Komponisten fanden bei ihm letztlich wenig Anklang.⁴ Gleichwohl wäre es verfehlt, daraus zu folgern, dass Strauss für Hofmannsthal nur eine Art kompositorischer Erfüllungsgehilfe gewesen sei. Bei der Kooperation warf Strauss etwas anderes in die Waagschale, nämlich sein musikdramatisches Gespür als Opernkomponist. Hier wusste er sehr genau, was er wollte, und im Zweifel scheute er dann auch die Konfrontation nicht – beispielsweise in der Frage, wie die Zerbinetta-Figur in *Ariadne auf Naxos* musikalisch zu behandeln sei. Hofmannsthal konnte sich mit den exzessiven Koloraturen der Zerbinetta-Arie nicht anfreunden, da sie seinen Vorstellungen von einer liedhaften Vertonung zuwiderliefen.⁵ Strauss jedoch fand sich zu einer entsprechenden Revision nicht bereit. Die Kritik des Dichters parierte er trocken: »Über die Zerbinettafigur kann man schließlich zweierlei Meinung sein.«⁶ Abgesehen von seinem Alleingang bei *Intermezzo* ließ sich Strauss ohne Frage von den Sujetvorstellungen Hofmannsthals leiten. Umgekehrt wird man jedoch mit Recht behaupten können, dass Hofmannsthal erst durch Strauss zu einem Operndichter geworden ist.

Generell wissen wir über die Hintergründe der Kooperation immer noch vergleichsweise wenig, besonders soweit es die Rolle des Komponisten betrifft. So faszinierend der Briefwechsel zu lesen ist, so besteht doch immer die Gefahr, dass man

4 Vgl. hierzu Reinhold Schlötterer, »Hugo von Hofmannsthals Vorstellung von Moderne und ihre Auswirkung auf die Musik von Richard Strauss«, in: *Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium München, 21. bis 23. Juli 1999*, hrsg. von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 17), Berlin 2001, bes. S. 26.

5 Im Brief an Ottonie Degenfeld vom 12. Dezember 1912 klagte Hofmannsthal etwa, Strauss habe »die Josephsfigur [von *Josephs Legende* op. 63, Anm. d. Verf.] so *verzeichnet* wie die Zerbinetta« (zit. nach Hugo von Hofmannsthal, *Operndichtungen* 2, hrsg. von Manfred Hoppe [= Sämtliche Werke 24], Frankfurt am Main 1985, S. 202). Noch 1918, zwei Jahre nach der Umarbeitung von der Erst- zur Zweitfassung des Werkes, plädierte er für eine umfassende Revision von Zerbinettas Koloraturpassagen (vgl. Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss, 08.07.1918, in: *BHH*, S. 410–414, hier S. 411). Vgl. dazu Willi Schuh, »Die ›verzeichnete‹ Zerbinetta«, in: *Hofmannsthal-Blätter* 31/32 (1985), S. 52–57.

6 Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 16.04.1916, in: *BHH*, S. 335 f., hier S. 335. Vgl. dazu auch Strauss' Weigerung vom 12. Juli 1918, »nochmals an Zerbinetta das Messer des Chirurgen zu versuchen« (*BHH*, S. 415).

seine Aussagekraft überschätzt. Zunächst einmal erfasst er naturgemäß nur die schriftliche, nicht aber die mündliche Korrespondenz im Wortlaut, und auch das Geschriebene nur insoweit, als es durch die erhaltenen Briefe überliefert ist. Zudem kam es nicht selten vor, dass Strauss die Textverläufe von Hofmannsthals Operndichtung selbständig abgeändert hat. Ein besonders eklatantes Beispiel dafür ist der erste Akt des *Rosenkavalier*. Hier ordnete Strauss den Verlauf des letzten Aktdrittels komplett neu.⁷ An Hofmannsthal schrieb er indes nur lapidar: »Außerdem habe ich eine Umstellung vorgenommen, mit der Sie sicher einverstanden sind.«⁸

In einem ersten Schritt kann hier die Kritische Hofmannsthal-Ausgabe⁹ weiteren Aufschluss geben, denn mit ihrer Hilfe lässt sich Hofmannsthals Operntext bequem mit dem Text in Strauss' Partitur vergleichen. Die Textversionen von Dichter und Komponist sind keineswegs per se identisch.¹⁰

Im Idealfall folgt aber noch ein zweiter Schritt, nämlich die Auseinandersetzung mit Strauss' Musik selbst. Im eingangs genannten Geleitwort schreibt Strauss weiter: »Da es einem nun bekanntlich selbst am schwersten fällt, seiner eigenen Schwächen bewußt zu werden, so liegt der Nutzen des Todfeindes zur Förderung der Selbstkritik, wo solche überhaupt geübt wird, auf der Hand.«¹¹ Welche Rolle also spielte die Selbstkritik für den Komponisten? Wenn überhaupt, hat sich Strauss über innermusikalische Fragen nur spärlich geäußert. Gegenüber Hofmannsthal machte er dazu allenfalls Andeutungen, denn dieser hatte zwar ein intuitives Verständnis für Musik, war aber eben kein Musiker.¹² Um zu prüfen, wie es sich mit Strauss' kompositorischer Selbstkritik genau verhält, hilft letztlich nur der Blick in die Noten. Hierzu im Folgenden zwei Beispielfälle.

Das erste Beispiel konzentriert sich auf den Übergang von Hofmannsthals Text zu Strauss' Vertonung. Es stammt aus der *Frau ohne Schatten* – einem Werk, das für beide Autoren eine Sonderstellung einnahm. Hofmannsthal apostrophierte die Märchenoper von vornherein als sein und Strauss' »Hauptwerk«,¹³ und auch für den

7 Vgl. hierzu Adrian Kech, *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 74), München 2015, S. 307–313.

8 BHH, S. 63.

9 Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Band 7 (1997) [*Elektra* u. a.], Band 17 (2006) [*Ariadne auf Naxos* (I) u. a.], Band 23 (1986) [*Der Rosenkavalier*], Band 24 (1985) [*Ariadne auf Naxos* (II) u. a.], Band 25.1 (1998) [*Die Frau ohne Schatten* u. a.], Band 25.2 (2001) [*Die ägyptische Helena* u. a.] und Band 26 (1976) [*Arabella* u. a.].

10 Vgl. hierzu weiterführend Willi Schuh, »Richard Strauss und seine Libretti«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus u. a., Kassel u. a. 1971, S. 169–176, und Kech, *Musikalische Verwandlung*, S. 12–14.

11 BE, S. 23. Vgl. dazu Schmidt, *Aus dem Musikleben der Gegenwart*, S. VI.

12 Vgl. hierzu Strauss' Brief an Hofmannsthal vom 12. Januar 1916: »Noten können Sie ja nicht lesen!« (BHH, S. 328).

13 Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss, 05.03.1913, in: BHH, S. 220–222, hier S. 221.

Komponisten stand sie laut Aussage seines Sohnes Franz Strauss »irgendwie im Mittelpunkt seines Schaffens«.¹⁴

Konkret geht es mir um die zweite Szene des dritten Aktes. Als Strauss Mitte April 1915 den lange ersehnten Text zum gesamten Finalakt in Händen hielt, war seine Reaktion zweigeteilt. An Hofmannsthal schrieb er: »Ihr III. Akt ist herrlich: Wort, Aufbau und Inhalt gleich wundervoll. | Nur in dem Bestreben der Kürze ist er zu skizzenhaft geworden: ich brauche für alle lyrischen Momente: [...] unbedingt mehr Text.«¹⁵ Vergleichbare Wünsche nach solcher Textvermehrung, um musikalisch beliebig steigern zu können, waren schon aus der *Elektra*-Zeit bekannt.¹⁶ Allerdings gingen Strauss' Einwände auch ins Grundsätzliche, denn er monierte verschiedene zentrale Momente in der Aktdramaturgie. Hofmannsthal ließ sich auf die Kritik ein. Er überarbeitete die einzelnen Aktabchnitte nach und nach und schickte sie in der Folgezeit neu gefasst an Strauss.¹⁷ Der revidierte Text zur zweiten Szene ging Mitte Juli 1915 nach Garmisch. Strauss dankte daraufhin »für die herrliche Szene, die außerdem prachtvoll zu komponieren« sei, »da sie schön gebaut ist und sich famos steigert«.¹⁸

Hat Strauss also »nur« noch am feststehenden Textverlauf entlangkomponiert? – Weit fehlt. Abbildung 1 (S. 318–321) zeigt einen Ausschnitt aus dem Anfangsteil der zweiten Szene, und zwar in drei Versionen:

1. in der von Hofmannsthal revidierten Textfassung in Dokument 18 H¹⁶, das an Strauss ging¹⁹
2. in der Textfassung von Strauss' Reinschriftskizze im sogenannten Garmischer Skizzenbuch Tr. 38²⁰

14 WB, S. IX–X.

15 Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 15.04.1915, in: BHH, S. 304–307, hier S. 304.

16 Vgl. hierzu Strauss' Briefe an Hofmannsthal vom 22. Juni 1908 (BHH, S. 36 f.) bzw. vom 6. Juli 1908 (ebd., S. 41–43).

17 Vgl. hierzu die Erläuterungen zur Werkgenese in: Hugo von Hofmannsthal, *Operndichtungen* 3.1, hrsg. von Hans-Albrecht Koch (= Sämtliche Werke 25.1), Frankfurt am Main 1998, bes. S. 136–139.

18 BHH, S. 316.

19 Vgl. Hofmannsthal, *Operndichtungen* 3.1, S. 173 (Quellenbeschreibung von 18 H¹⁶) und S. 58–70 (Grundtext) i. V. m. S. 528–534 (Varianten von 18 H¹⁶), für die Übertragung hier relevant: S. 59 f. i. V. m. S. 529 f.

20 D-GPrsa Tr. 38 (= RSQV q13038), für die Übertragung hier relevant: S. [92]–[95] (= 3. Akt, S. »8«–»11«). Bei Tr. 38 handelt es sich um ein nachträglich gebundenes Konvolut von 68 Blättern im Hochformat, 34,5 x 26,5 cm (vgl. dazu Franz Trenner, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch* [= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 1], Tutzing 1977, S. 54–55, hier S. 54). Strauss' autografe Angaben zu diesem Entwurf sind nicht konsistent. Auf dem Etikett des vorderen Einbanddeckels bezeichnet er ihn als »II. Bleistiftskizze der | »Frau ohne Schatten.««, während er auf Seite [1] schreibt: »I. Akt. | Erste Skizze.«. Unabhängig davon zeigt das Dokument die Werkgestalt der *Frau ohne Schatten* zum ganz überwiegenden Teil im finalen Verlauf und steht damit dem Particellstadium sehr nahe (vgl.

3. in der Textfassung von TrV_234_q00634, dem Strauss'schen Particell zum dritten Akt, das im Prinzip dem Verlauf des betreffenden finalen Partiturabschnitts entspricht.²¹

Zuerst der Vergleich zwischen Ausgangstext und Skizze: Sieht man von kleineren Abweichungen in Wortlaut, Schreibweise und Interpunktion ab, fällt auf, dass Strauss den Text der Kaiserin um die Zeilen 13–16 und 20–26 erweitert. Die Kaiserin erinnert sich an ihren Traum im zweiten Akt. Für diese Traumerinnerung, mit der sie das drohende Schicksal des Kaisers beklagt, bekommt sie etwas mehr Raum. Die hinzugefügten Verse stammen aus dem weiteren Szenenverlauf (der hier nicht wiedergegeben ist).²² Die Erweiterung kommt also dadurch zustande, dass Strauss Text von hinten nach vorne verlegt. Dabei nimmt er eine kleine Unebenheit in Kauf, und zwar die reflektierende Erzählform in Zeile 25 (Hervorhebung d. Verf.): »hingestreckt/liegt *er* da,/starr u. steinern«. Diese passt nicht recht zu den direkten Anrufungen der Umgebung: »Hier sah ich *dich*.«, »Der Falke flatternd/warnte *dich*!«, »*Du* drangest hinein!«, »Hinter *dir* drohnend [sic]/schloß sich das Thor« und »Nach wollt ich *dir*.«. Bei den Zeilen 46–58 verfährt Strauss umgekehrt: Er scheidet die Verse der Amme vorne aus und verlegt zumindest einen Teil davon, Zeile 52–58, nach hinten, an einen späteren Punkt der Szene; der andere Teil, Zeile 47–50, wird ganz gestrichen.²³ Durch die entfallende Ammen-Replik wachsen die umgebenden Redeteile der Kaiserin zu einem einzigen, längeren Monolog zusammen, intern strukturiert durch den Falkenruf in Zeile 7 und durch den zweimaligen Posaunenruf in Zeile 59/60 sowie in Zeile 81/82. Beide Eingriffe sind durchaus typisch für Strauss' Umgang mit Hofmannsthals Operntext: Die Textvorlage wird im Zuge der Vertonung in Teilen umgeformt – entweder schon vor oder spätestens während der Komposition.

dazu das digitale Inventarium der Quelle unter www.rsi-rsqv.de/q13038). Da Tr. 38 offensichtlich auf weniger weit ausgearbeiteten Skizzen aus anderen Dokumenten fußt (vgl. insbesondere den Inhalt der kleinformatigen Skizzenbücher A-Wph Au-008-a [= RSQV q00637] und Au-008-b [= RSQV q00604], D-GPrsa Tr. 32–37 [= RSQV q13032–q13037] und US-NYj ML225.St828 A4fr 1.Aufzug [= RSQV q01129]), ist der Begriff der Reinschriftskizze hier durchaus am Platz. Die grundsätzliche Problematik, dass Strauss die Termini »Rohskizze« und »Reinschriftskizze« selbst oft uneinheitlich verwendet, bleibt davon unberührt (vgl. dazu Jürgen May: »Der Kompositionsprozess«, in: *StraussHb*, S. 114–129, hier S. 117).

21 D-GPrsa TrV_234_q00634 (= RSQV q00634), für die Übertragung hier relevant: Bl. 8^r–8^v (= S. »13«–»14«). Zum Terminus technicus »Particell«, der bei Strauss selbst so gut wie nie vorkommt, vgl. May, »Kompositionsprozess«, S. 117. Strauss'sche Particelle zeichnen sich regelmäßig durch eine autografe Taktbezeichnung aus, die mit den Takten pro Seite bzw. pro Akkolade im Partiturautograf korrespondiert. Zum einen zeigen die Ziffern, dass Strauss mit ihrer Hilfe die Umbrüche der Partiturausschrift plante. Zum anderen hebt diese Taktbezeichnung das Particell als vorläufigen Schlusspunkt der Entwurfsphase erkennbar von den vorausgehenden Skizzierstadien ab.

22 Vgl. Hofmannsthal, *Operndichtungen* 3.1, S. 62 i. V. m. S. 530, Eintrag 62, 3.

23 Vgl. ebd., S. 62 und S. 59 i. V. m. S. 529, Eintrag 59, 27.

Zeile	Manuskript 18 H ¹⁶ (Hofmannsthal)	Skizze Tr. 38 (Strauss)	Particell TrV_234_q00634 (Strauss)
1	Kaiserin (ist auf die Treppe [hinausgetreten])	Kaiserin (ist auf die Treppe [hinausgetreten])	Kaiserin (ist auf die Treppe [hinausgetreten])
2	Hier ist ein Tor!	Hier ist ein Tor!	Hier ist ein Tor!
3	(Sinnend, suchend)	(sinnend)	(sinnend, suchend)
4	Einmal vordem	Einmal vordem	Einmal vordem
5	sah ich dies Tor!	sah ich dies Tor.	sah ich dies Tor.
6	(Der Ruf des Falken tönt aus der Luft)	(Der Ruf des Falken tönt aus der Luft)	
7	Kaiserin (besinnt sich jäh)	Kaiserin (besinnt sich jäh)	
8	Mein Herr und Geliebter!	Mein Herr u. Gebieter. [sic]	
9	hier sah ich dich!	Hier sah ich dich.	
10	der Falke flatternd	Der Falke flatternd	
11	warnte dich!	warnte dich!	
12		Meine Schuld!	
13		Der elende Handel	
14		häßlich gesponnen –	
15		Alles umsonst!	
16	du drangst hinein,	Du drangest hinein!	
17	hinter dir dröhnend	Hinter dir drohnend [sic]	
18	schloß sich das Tor.	schloß sich das Thor	
19		wie eine Gruft:	
20		drinnen wölbt sich	
21		düster Raum:	
22		Luft des Todes!	
23		Hingestreckt	
24			

Abb. 1: *Operntext der Frau ohne Schatten, 3. Akt, 2. Szene (Ausschnitt)*

* Gegenüber den jeweiligen Vorlagen sind die Rollenbezeichnungen ggf. stillschweigend ergänzt, im Wortlaut normiert und typografisch ebenso vereinheitlicht (Fettdruck) wie die Regie- und Vortragsanweisungen (in Klammern). Unterstreichungen in Tr. 38 und TrV_234_q00634 autograf.

Zeile	Manuskript 18 H ¹⁶ (Hofmannsthal)	Skizze Tr. 38 (Strauss)	Particell TrV_234_qoo634 (Strauss)
25		liegt er da,	
26		starr u. steinern	
27	Nach wollte ich dir	Nach wollt ich dir	
28	und konnte nicht	und konnte nicht;	
29	gebunden lag ich	gebunden lag ich	
30	in schwerem Schlaf –	in schwerem Schlaf.	
31	es war kein Traum,	Es war kein Traum:	
32	es war der Spiegel	es war der Spiegel,	
33	der uns zeigt,	der uns zeigte,	
34	was fern ist dem Aug	was fern dem Aug,	
35	doch nahe dem Herzen.	doch nahe dem Herzen.	
36	Der Falke schrie,	Der Falke schrie	
37	dann scholl ein Ruf:	dann scholl ein Ruf:	
38	(sie sucht in sich und findets)	[(]sie sucht in sich u. findet's[)]	
39		(stark)	
40	Zum Wasser des Lebens!	Zum Wasser des Lebens!	
41	von innen rief es –	von innen rief es –	
42	dann kam ein andres	dann kam ein andres	
43	drohendes Wort!	drohendes Wort!	
44	(nachsinnend)	(nachsinnend)	
45	Welches Wort?	Welches Wort?	

Abb. 1 [Forts.]

Zeile	Manuskript 18 H ¹⁶ (Hofmannsthal)	Skizze Tr. 38 (Strauss)	Particell TrV_234_q00634 (Strauss)
46	Amme (hastig)		
47	Das Wasser des Lebens!		
48	Wer sprach dir von diesem?		
49	Nie kam das Wort		
50	von meinen Lippen!		
51	(höhnisch)		
52	Wasser des Lebens!		
53	Gräuliches Blendwerk,		
54	Müsst ich darüber		
55	mein Blut hingeben		
56	halt ich ab		
57	von deiner Seele		
58	und deinem Herzen		
59	(Posaunenruf, wie aus dem Innern des		
60	[Berges,)	[(Pos. hinter der Scene)]	[(Posaunen im Tempel)]
61	Kaiserin (erregt)	Kaiserin (erregt)	Kaiserin (erregt)
62	Hörst du den Ton?	Hörst du den Ton?	Hörst du den Ton?
63	Der läd't [sic] zu Gericht!	Der läd't zu Gericht!	Der läd't zu Gericht!
64	Wer sitzt hier zu Gericht?		
65	(Leise, etwas beklommen)	(leise, etwas beklommen)	(leise, etwas beklommen)
66	Mein Vater, ja?	Mein Vater, ja?	Mein Vater, ja?
67	Keikobad? Sag!	Keikobad? Sag!	Keikobad, sag!

Abb. 1 [Forts.]

Zeile	Manuskript 18 H ⁶ (Hofmannsthal)	Skizze Tr. 38 (Strauss)	Particell TrV_234_q00634 (Strauss)
68	Lang sah ich ihn nicht,	Lang sah ich ihn nicht,	Lang sah ich ihn nicht,
69	doch weiß ich wohl:	doch weiß ich wohl:	doch weiß ich wohl:
70	er liebt es zu thronen	er liebt zu tronen [sic]	er liebt zu thronen
71	wie Salomo	wie Salomo,	wie Salomo,
72	und aufzulösen,	und aufzulösen	und aufzulösen
73	was dunkel ist.	was dunkel ist.	was dunkel ist.
74	Hoch ist sein Stuhl	Hoch ist sein Stuhl	Hoch ist sein Stuhl
75	und abgründig sein Sinn –	und abgründig sein Sinn –	und abgründig sein Sinn –
76	(rein und mutig)	(rein u. mutig)	(rein und mutig)
77	doch, ich bin sein Kind:	doch ich bin sein Kind:	doch ich bin sein Kind:
78	ich fürchte mich nicht.	ich fürchte mich nicht.	ich fürchte mich nicht.
79	(Die Amme, ängstlich, späht nach der	(<u>Amme</u> ängstlich späht nach der	[(! <u>Amme</u> ängstlich u. späht nach der
80	Seite, ob sich ein Ausweg	Seite, ob sich ein Ausweg finden	Seite, ob sich ein Ausweg
81	finden ließe. Die Posaune ruft,	ließe)	finden ließe)
82	abermals, stärker.)	[(!Pos. hinter der Scen[e])]	[(!II. Posaunenruf im Tempel.[])]
83	Kaiserin (die Hände erhoben,	Kaiserin (exstatisch)	Kaiserin (die Hände erhoben,
84	ekstatisch)		exstatisch)
85	Mein Herr und Geliebter!	Mein Herr u. Gebieter! [sic]	Mein Herr und Geliebter!
86	Sie halten Gericht	Sie halten Gericht	Sie halten Gericht
87	über ihn.	über ihn	über ihn
88	Um meinethwillen!	um meinethwillen!	um meinethwillen!
89	[...]	[...]	[...]

Abb. 1 [Forts.]

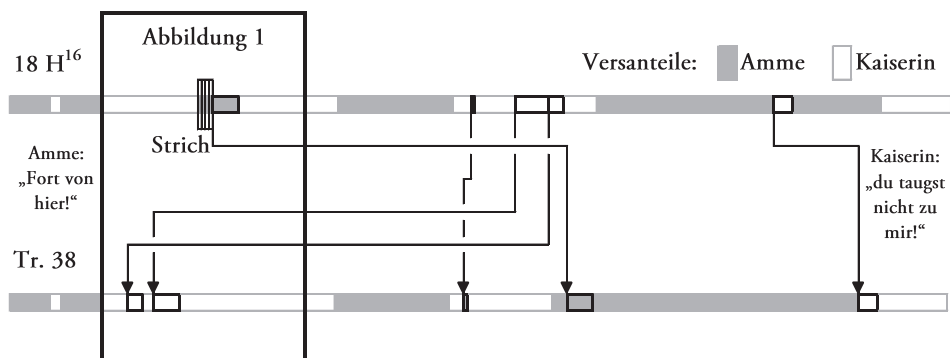


Abb. 2: Textdisposition der Frau ohne Schatten, 3. Akt, 2. Szene (Teil I)

Verschaffen wir uns einen Überblick über den größeren Kontext dieser Eingriffe (Abb. 2). Beide Textfassungen, hier verglichen anhand der Versanteile der Protagonistinnen, beziehen sich auf die ersten zwei Drittel der Szene, vom Ammen-Ausruf »Fort von hier! Hilf mir vom Fels lösen den Kahn!« (in der Partiturversion des dritten Aktes: drei Takte vor Ziff. 51) bis zum Abgang der Kaiserin mit den Worten »du taugst nicht zu mir!« (bei Ziff. 96). Man sieht: Strauss gruppiert einzelne Textabschnitte weiträumig um. Kleinere Redeteile werden an anderer Stelle mit größeren fusioniert. (Die Ausnahme ist ein einzelner Kaiserin-Vers in der Mitte, der auf die Amme übergeht.) Die primären Ordnungskriterien für Strauss sind der Inhalt und – vielleicht noch wichtiger – der Stimmungsgehalt des Textes. Der oben gezeigte Ausschnitt (Abb. 1) macht das recht anschaulich: Hofmannsthal behandelt die Traumerinnerung der Kaiserin in 18 H¹⁶ quasi realitätsnah, als verstreute Bruchstücke, die sich dann zu einem Ganzen zusammenfügen. Strauss hingegen versammelt diese Bruchstücke in Tr. 38 gleich am Anfang. Er bildet eine kompakte, stimmungsmäßig einheitliche Textzone. Ob ihm die genannte sprachliche Unebenheit überhaupt bewusst war, steht dahin. Wichtig war ihm jedenfalls, den Szenenverlauf im Großen zu begründen. Durch seine Umstellungen entstehen dramaturgisch geradere Textlinien,²⁴ und daraus kann dann auch musikalisch die großräumige Steigerung erwachsen.

24 Zu Strauss' Unterscheidung zwischen dramaturgisch gerader bzw. einfacher Linie (= gut für die Musik) und dramaturgisch gebrochener Linie (= schlecht für die Musik) vgl. Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 22.12.1907, in: *BHH*, S. 30–33, hier S. 33, i. V. m. Reinhold Schlötterer, »Dramaturgie des Sprechtheaters und Dramaturgie des Musiktheaters bei ›Elektra‹ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss«, in: *Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001*, hrsg. von Julia Liebscher (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 19), Berlin 2005, S. 25–43, hier S. 38–40.

Nun der Vergleich zwischen Skizze und Particell: Wie aus Abbildung 1 unmittelbar hervorgeht, kürzt Strauss den ersten Szenenteil drastisch. Die große Traumerinnerung der Kaiserin entfällt ganz. Doch wie genau kommt es dazu? – Die Skizze in Tr. 38 zeigt hierzu zwei konkurrierende Striche. Der erste Strich ist umfangreich und radikal. Er erstreckt sich über etwas mehr als zwei Seiten im Großformat.²⁵ Textlich bedeutet der Strich den Sprung vom Beginn direkt an den Schluss des Ausschnitts: von Zeile 6 zu Zeile 83. Er umfasst also im Prinzip fast alles, was Abbildung 1 an Text zeigt. Neben der Traumerinnerung entfällt auch der anschließende Abschnitt, in dem die Kaiserin ihren Vater, den im Verborgenen wirkenden Geisterkönig Keikobad, anredet. Ein »doppelter« Vers ermöglicht den Eingriff, denn der Vers in Zeile 9 ist identisch mit dem Vers in Zeile 85: »Mein Herr u. Gebieter!«²⁶ Strauss nutzt diese Versidentität, um alles dazwischen Liegende auszuschneiden. Doch bei dem großen Strich bleibt es nicht. Strauss öffnet ihn teilweise wieder und korrigiert ihn durch einen zweiten, kleineren Strich (Abb. 3): Auf Seite »10«²⁷ löscht Strauss nun lediglich die ersten fünf Takte. Neuer Wiedereinstieg ist der Beginn des Keikobad-Abschnitts. Zumindest dieser Teil wird reaktiviert und geht über das Particell in die Partitur ein.

Ordnen wir die Maßnahmen wieder in den größeren Kontext ein (Abb. 4). Soweit es die zweite Szene anbelangt, weist die Skizze in Tr. 38 nicht nur einen, sondern zwei große Striche auf. Der erste Strich ist der eben genannte im vorderen Szenenteil, den Strauss teilweise wieder öffnet. Außer diesem gibt es aber noch einen zweiten Strich, der die Ammen-Passage im weiteren Szenenverlauf betrifft.²⁸

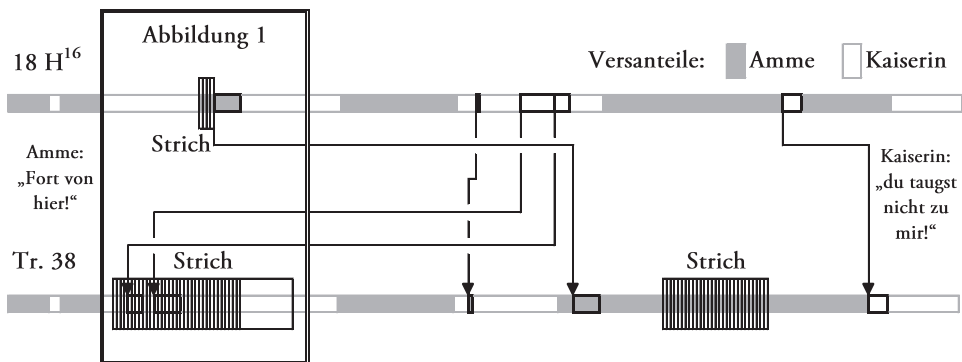


Abb. 4: Textdisposition der Frau ohne Schatten, 3. Akt, 2. Szene (Teil II)

25 Vgl. D-GPrsa Tr. 38 (= RSQV q13038), S. [92]–[94] (= [3. Akt], S. »8«–»10«).

26 Vgl. ebd., S. [92] (= [3. Akt], S. »8«) und S. [94] f. (= [3. Akt], S. »10«–»11«).

27 Ebd., S. [94].

28 Vgl. ebd., S. [99]–[100] (= [3. Akt], S. »15«–»16«). Im Unterschied zum vorderen Strich ist der gelöschte Bereich hier nicht explizit durchgestrichen. Stattdessen genügen Strauss die Angaben »vi-« und »-de« an den Schnittstellen, um die ausscheidende Passage kenntlich zu machen.

Offensichtlich geht es hier nicht mehr allein um gelöschten *Text*. Wie Tr. 38 beweist, hatte Strauss den Abschnitt bereits in Musik gesetzt und in einen größeren Zusammenhang gebracht. Die eingangs skizzierten Kritikformen wechseln also bzw. sie fließen ineinander: Strauss verändert nicht nur die Gestalt von Hofmannsthals Text, sondern er eliminiert auch Teile seiner eigenen Komposition. Aus musikalischer Perspektive scheiden vorne zuerst 86 Takte, dann immerhin noch 53 Takte aus; hinten entfallen 83 Takte. Wie ist das zu verstehen?

Am 11. September 1915, etwa drei Monate nach Erhalt der revidierten Textfassung, teilt Strauss Hofmannsthal mit, dass die ersten beiden Szenen des dritten Aktes »in der Skizze in Reinschrift fertig«²⁹ seien. Und weiter schreibt er: »dauert circa 35 Minuten: der Rest darf also nicht mehr allzu lange werden«.³⁰ Ob Strauss mit der »Skizze in Reinschrift« die Skizze in Tr. 38 oder das Particell TrV_234_q00634 meint, ist bis auf Weiteres nicht ganz klar.³¹ Ziemlich sicher ist aber, dass sich die Angabe der Spieldauer auf die bereits gekürzte Aktfassung bezieht. Darauf deutet indirekt die Summe der Spieldauern, die Strauss in Tr. 38 vermerkt hat. Im Einzelnen finden sich an folgenden Stellen der Skizze zum dritten Akt die folgenden Zeitangaben:

S. »8« oben (Anfang der zweiten Szene, Amme: »Fort von hier!«): »11 Min.«³²

S. »28« unten (Anfang der dritten Szene, Kaiserin: »Vater, bist du's?«): »30 Min.«³³

Gemäß der Position der Notate in Tr. 38 sowie im Hinblick auf den Platzverbrauch im Manuskript ist erstens davon auszugehen, dass die Zeiten zu addieren sind – »11 Min.« plus »30 Min.« –, und zweitens, dass sich die »30 Min.« auf die noch ungekürzte zweite Szene beziehen. Das zugrunde liegende Verhältnis ist: sieben Seiten Skizze = gut zehn Minuten Spieldauer. Demnach dauerte der dritte Akt ohne die beiden genannten Striche bis zum Anfang der dritten Szene zunächst 41 Minuten. Zieht man nun die von Strauss im Brief an Hofmannsthal erwähnten »circa 35 Minuten« in Betracht, ergibt sich eine Differenz von rund sechs Minuten, umgerechnet auf die großformatigen Skizzenblätter in Tr. 38: etwa drei bis vier Seiten. Dies entspricht ziemlich ge-

29 BHH, S. 324.

30 Ebd.

31 Strauss' autografer Abschlussvermerk der Skizze in Tr. 38 lautet: »Garmisch, 11. Aug. 1916« (D-GPrsa Tr. 38 [= RSQV q13038], S. [133] [= (3. Akt), S. »49«]). Und am Ende des Particells schreibt er: »Skizze vollendet 11. August | Reinschrift 15. September 1916. | Garmisch.« (D-GPrsa TrV_234_q00634 [= RSQV q00634], Bl. 35^v [= S. »68«]). Demnach bezeichnet Strauss das in Tr. 38 Niedergeschriebene als »Skizze« und das Stadium des Particells als »Reinschrift«. Insofern ist es zwar durchaus möglich, dass Strauss im Brief vom 11. September 1915 mit der »Skizze in Reinschrift« das Particell meint. Zu berücksichtigen ist jedoch, dass seine Terminologie in diesen Fällen oft nicht eindeutig ist, und auch, dass zwischen dem Brief an Hofmannsthal und dem doppelten Datierungsvermerk in TrV_234_q00634 ein ganzes Jahr liegt.

32 D-GPrsa Tr. 38 (= RSQV q13038), S. [92].

33 Ebd., S. [112].

nau dem Umfang von Strauss' finalen Kürzungen: knapp eineinhalb Strichseiten bei der Kaiserin vorne und knapp zwei entfallende Seiten bei der Amme hinten. Diese Zusammenhänge legen die Annahme nahe, dass Strauss die zweite Szene zum Zeitpunkt seiner Äußerung am 11. September 1915 bereits gekürzt hatte.

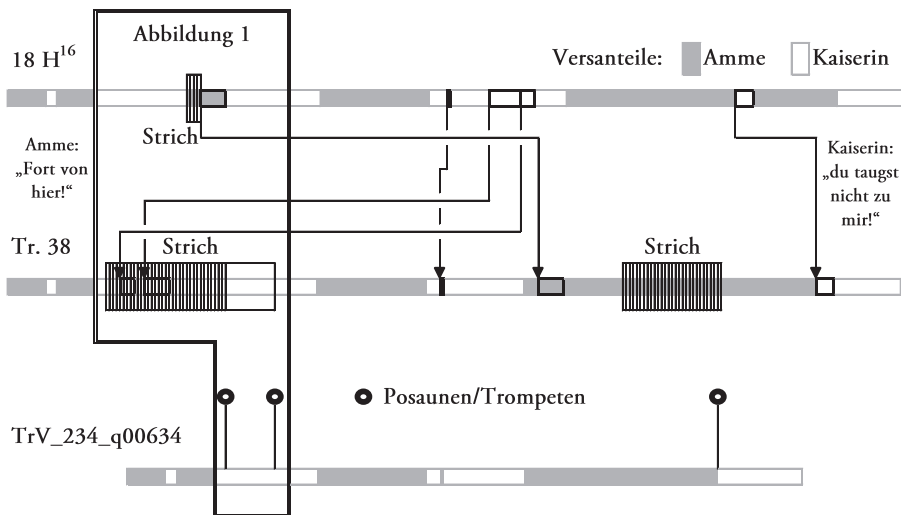


Abb. 5: Textdisposition der Frau ohne Schatten, 3. Akt, 2. Szene (Teil III)

Strauss' Mahnung an Hofmannsthal, dass der Rest des Aktes nicht mehr allzu lang werden dürfe, deutet auch auf einen plausiblen Grund für die Kürzungen: Vermutlich mit Blick auf die Aktproportionen straffte Strauss die zweite Szene. Dabei schied er genau die Passagen aus, die die musikalische Steigerung bis zum Abgang der Kaiserin verlangsamten: vorne die reflektierende Trauerinnerung der Kaiserin und hinten die allzu weitläufigen Hasstiraden der Amme auf die Menschen. Strauss' Entscheidung, den Keikobad-Abschnitt letztlich doch beizubehalten, verhinderte, dass die Redeanteile der Kaiserin gegenüber denen der Amme allzu sehr geschmälert wurden. Überdies dürfte die Reaktivierung der Passage mit einer Forderung zu tun haben, die Strauss schon bei seiner grundsätzlichen Aktkritik im April an Hofmannsthal gerichtet hatte: Keikobads Wirken im Hintergrund sollte stärker vermittelt werden, denn vom Geisterkönig sei »überhaupt im III. Akt viel zu wenig die Rede«. ³⁴ Tatsächlich tritt Keikobad ja selbst nie szenisch auf. Wäre es vorne bei dem großen Strich geblieben, hätte Strauss seine eigene Forderung unterlaufen. Vor allem wären dem Strich die Posaunenrufe aus dem Bühnenhintergrund zum Opfer gefallen (Abb. 5).

34 Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 15.04.1915, in: *BHH*, S. 304–307, hier S. 305.

Korrespondierend zu den Posaunenrufen im Anfangsbereich der Szene erklingen kurz vor dem Abgang der Kaiserin »ganz nahe«³⁵ drei Trompeten und drei Tenorposaunen »a. d. Bühne«.³⁶ Diese Posaunen- bzw. Trompeten-Fanfarens sind für die Keikobad-Handlung besonders wichtig, denn sie künden von den Geschehnissen im Tempel des Geisterkönigs, die selbst nicht sichtbar sind.

All die beschriebenen Vorgänge lassen sich anhand des Briefwechsels zwischen Dichter und Komponist nicht einmal errahnen. Mit Hofmannsthals revidierter Textfassung war die Szenengestalt noch keineswegs festgelegt. Versorgt mit ausreichend Textmaterial, ging für Strauss die Arbeit erst richtig los. Im Zuge der Komposition richtete er den Szenentext nach musikalischen Gesichtspunkten ein. Und als er die Szene komponierte hatte, nahm er gezielt Striche vor. Er reduzierte den Szenenumfang und verbesserte dadurch zugleich die Steigerung.³⁷ Die eigene Komposition war dabei ebenso wenig sakrosankt wie Hofmannsthals Textgestalt.

Das zweite Beispiel für kompositorisch produktiv gewordene Kritik bei Strauss führt weg von Hofmannsthal, dafür vollends in den innermusikalischen Bereich hinein. Es gehört zur der am wenigsten populären Hofmannsthal / Strauss-Oper *Die ägyptische Helena*. Uraufgeführt im Juli 1928, führt die *Helena* heute ein Schattendasein im Spielbetrieb.³⁸ Gleichwohl war sie für Hofmannsthal und Strauss ein modernes Werk, das aktuelle Probleme der Zwischenkriegszeit im zeitlosen Gewand des Mythos verhandeln sollte. Die Hauptschwierigkeit ist wohl der etwas schwere, sperrige Stil. Was anfangs eine leichte, freche Operette werden sollte, geriet zu einem hochkomplizierten, psychologisierend-gewichtigen Musikdrama mit unüberhörbaren Wagner-Anklängen.

Schon der Werktitel ist ein wenig irreführend, zumindest im Hinblick auf die eigentümliche Handlung, die Hofmannsthal unter Beiziehung verschiedenster Stoffquellen entworfen hat.³⁹ Zwar ist Helena als Titelfigur fast immer zugegen, und sie erscheint im Verlauf des Werkes in verschiedenen Projektionen. Doch eigentlich geht es nicht um sie, sondern um ihren Gatten Menelas, der eine innere Wandlung durchmachen muss.

35 RSE 9, S. 504.

36 Ebd.

37 Zum musikalisch-kompositorischen Konzept der diskutierten Passagen vgl. Kech, *Musikalische Verwandlung*, S. 517–526.

38 Zur Aufführungsgeschichte der *Ägyptischen Helena* vgl. Günther Lesnig, *Die Aufführungen der Opern von Richard Strauss im 20. Jahrhundert. Daten, Inszenierungen, Besetzungen* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 33), Band 1, Tutzing 2008, S. 235–248.

39 Zur Entstehung der Operndichtung vgl. Hofmannsthal, *Operndichtungen* 3.2, S. 153–188.

Um seine von Paris geraubte Frau zurückzuerobern, hat Menelas zehn Jahre lang Krieg gegen Troja geführt. Als er aber Helena endlich wieder hat, wird er nicht damit fertig, dass sie während des Trojanischen Krieges die Geliebte von Paris und dessen Brüdern war. Zu Beginn des Werkes ist er zwanghaft darauf aus, Helena zu töten, weil er glaubt, nur dadurch seine Schmach als gehörnter Ehemann tilgen zu können. Allerdings ist er nicht in der Lage, seine Tat auszuführen. Denn allein der Anblick der sprichwörtlich schönsten Frau der Welt, die er insgeheim immer noch liebt, hält ihn davon ab.⁴⁰ Erst im Werkfinale erlebt er seine innere Verwandlung. Wenn schließlich Hermione, die gemeinsame Tochter der beiden, auftritt, überwindet sich Menelas und nimmt das zutiefst widersprüchliche Wesen seiner Frau endlich im positiven Sinne an.

Der Dirigent Karl Alwin, der *Die ägyptische Helena* seinerzeit für die Oper in Wien einstudierte, berichtet zur Entstehung des Werkfinales Folgendes:

»Den Schluß des zweiten Aktes des Hofmannsthalschen Stückes, das [...] zu einer Versöhnung der beiden Gatten führt, hat Richard Strauß zu einer grandiosen Unisonostelle gestaltet. Ursprünglich war dieser D-dur-Unisonogesang des Mannes und der Frau ein kraftvolles Ausklingen, aber ohne besonders betonte Steigerung. Als uns Richard Strauß in Garmisch diese erste Fassung des Schlusses vorspielte, waren seine Zuhörer wohl alle begeistert, nur Generalmusikdirektor [Fritz, Anm. d. Verf.] Busch, der das Werk ja in Dresden herausbringen wird, machte den Einwand, er hätte von Richard Strauß gerade an dieser Stelle noch eine starke Steigerung erwartet. Es vergingen nur drei Tage[,] und, als wir wieder zu Strauß kamen, begrüßte er uns gleich damit, jetzt sei ihm erst die richtige harmonische Steigerung klar geworden. Der von Busch gemachte Einwand sei berechtigt gewesen[,] und nun spielte er uns die endgültig gewordene große atemberaubende Schlußsteigerung dieses Aktes vor.«⁴¹

Gemäß Alwins Bericht geht es hier also um die Kritik eines Dritten, die sich der Komponist zu eigen gemacht hat. Auch Fritz Busch war gewiss kein »Todfeind« von Strauss, aber im Gegensatz zum Dichter Hofmannsthal immerhin ein Musikerkollege.

Gabriella Hanke Knaus meint, dass sich die von Alwin geschilderte Revision auf

40 Vgl. hierzu Katharina Hottmann, »Wie nie ein Sterblicher sein Weib je sah«. Zur Dramaturgie der Blicke in »Die Ägyptische Helena«, in: *Richard Strauss. Der griechische Germane*, hrsg. von Ulrich Tadday (= Musik-Konzepte, N. F. 129 / 130), München 2005, S. 81–101.

41 Karl Alwin, »Richard Strauß' »Ägyptische Helena«, in: *Breslauer Zeitung* Nr. 210, 05.05.1928, Morgenblatt, S. [3]. Für die Bereitstellung der betreffenden Seite als Digitalisat sei der Universitätsbibliothek Wrocław freundlich gedankt. Vgl. dazu die im Wortlaut marginal abweichende Wiedergabe der Passage bei Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis, Band 2: Opus 60–86*, Wien und Wiesbaden 1962, S. 850 f.

das D-Dur-Schlussduett von Helena und Menelas konzentriert habe.⁴² Hierzu weist sie überzeugend nach, dass Strauss eine erste Version des Duetts in zwei Stufen überarbeitet hat. Diese erste Version findet sich in der Garmischer Quelle TrV_255_q13424, dem Particell des zweiten Aktes.⁴³ Die Revisionsmaßnahmen dokumentiert hingegen das Garmischer Skizzenbuch Tr. 65,⁴⁴ das im Übrigen auch die in TrV_255_q13424 noch fehlenden Particell-Schlussakte enthält (»Particell« dabei nicht als Dokument, sondern als Kompositionsschicht verstanden).⁴⁵ Strauss verbreiterte das Duett stark, um, so Hanke Knaus, am Ende den »Charakter des Hymnischen, der emphatisch übersteigerten Versöhnung«⁴⁶ hervorzuheben. Daher bedürfe »Karl Alwins Bericht insofern einer Korrektur, als es sich bei der von Busch angeregten Neufassung des Schlussduetts nicht nur um eine »harmonische Steigerung« gehandelt habe, »sondern um eine eigentliche Neukonzeption«⁴⁷.

Was aber, wenn es doch eigentlich um eine »harmonische Steigerung« ging? – Betrachten wir hierzu Seite »71«⁴⁸ des genannten Particells (Abb. 6), das – von den noch nicht vorhandenen Schlussakten abgesehen – die Vorstufe zum Partiturbereich des zweiten Aktes bildet. Die Seite zeigt die Stelle, kurz bevor das D-Dur-Finale erreicht wird. Was die harmonischen Belange betrifft, liegt vor der Umarbeitung folgende Situation vor: Menelas beginnt sein Arioso in Fis-Dur, wenn er Helena zusingt: »Wie du aufs neue die Nacht durchglänzt, wie junger Mond dich schwebend ergänzest!« Gemäß Regieanweisung ist sein Blick dabei »trunken auf Helena geheftet«. Dann wendet er sich Hermione zu und singt: »O meine Tochter, glückliches Kind! Welch eine Mutter bring ich Dir heim!« Hierzu hebt Strauss den Satz um einen Halb-

42 Vgl. Gabriella Hanke Knaus, *Aspekte der Schlussgestaltung in den sinfonischen Dichtungen und Bühnenwerken von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 1), Tutzing 1995, S. 134–143.

43 Vgl. D-GPrsa TrV_255_q13424 (= RSQV q13424), Bl. 36^v–37^r (= S. »72«–»73«). Der autografe Titel auf dem Etikett lautet: »Helena I. Skizze | II. Akt.« (ebd., vordere Einbandaußenseite). Zum Begriff »Particell« bei Strauss vgl. nochmals May, »Kompositionsprozess«, S. 117.

44 Wie Hanke Knaus ausführt, zeigt das Skizzenbuch, das im hinteren Teil rückwärtig gefüllt ist (vgl. dazu Kech, *Musikalische Verwandlung*, S. 211–221), auf Seite [94]–[89] eine erste und auf Seite [88]–[83] eine zweite Revisionsschicht des Duetts, wobei letztere im Wesentlichen die finale Version repräsentiert. Zu ergänzen ist, dass sich weitere Skizzen zur fraglichen Passage in Skizzenbuch A 298 aus dem Bestand des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien finden (vgl. A-Wgm A 298 [= RSQV q00718]). Am Ende ebenfalls rückwärtig gefüllt und von unbekannter Hand paginiert, enthält das Skizzenbuch auf Seite 96–94 einen Entwurf, der Grundlage der verworfenen Duettversion in TrV_255_q13424 gewesen sein dürfte.

45 Konkret fehlt in TrV_255_q13424 das instrumentale Nachspiel, in der Endversion der Partitur ab Ziffer 203 des zweiten Aktes. Eben diese Particellpassage zeigt Tr. 65 auf Seite [20]–[25].

46 Vgl. Hanke Knaus, *Aspekte der Schlussgestaltung*, S. 142.

47 Ebd.

48 D-GPrsa TrV_255_q13424 (= RSQV q13424), Bl. 36^r.

ton an, nach G-Dur.⁴⁹ Die darauffolgenden Orchestertakte werden nochmals angehoben, diesmal um eine große Sekunde, nach A, das selbst dominantisch auf den Beginn des finalen D-Dur-Teils hinwirkt. Also: Steigerung ja – sukzessives Anheben des Satzes von Fis nach G nach A –, aber auch etwas schematisch und konventionell: Die an Helena gerichteten Verse schließen mit einer Fis-Dur-Kadenz, die an Hermione gerichteten Verse mit einer G-Dur-Kadenz. Die dritte Kadenz, wieder als reguläre V-I-Verbindung, eröffnet schließlich das D-Dur-Finale. Vermutlich angestachelt durch die Kritik von Fritz Busch, hat Strauss einen großen Teil dieser Lösung durchgestrichen und durch etwas anderes ersetzt.

In der gedruckten Endfassung fällt zunächst der veränderte Übergang in den D-Dur-Teil auf (Abb. 7). Statt authentischer Kadenz gibt es bei Ziffer 198 eine plötzliche harmonische Rückung: vom Quartsextakkord über H zum Quartsextakkord über A. Die Rückung ist planvoll inszeniert. Strauss dehnt das Menelas-Arioso so aus, dass nun genau das letzte Textwort mit der Rückungswirkung zusammentrifft: »[bring ich dir] heim!« Von dort aus wiederholt Strauss den Kadenzvollzug zur Grundstufe mehrfach im Taktabstand, wobei die jeweils eintretenden D-Dur-Klänge sofort durch die Mollvariante eingetrübt werden. Erst kurz vor Beginn des Schlussduetts von Helena und Menelas stellt sich reines D-Dur ein. Ein Übriges tut die Instrumentation. Insbesondere der Einsatz der Trompeten mit dem Menelas-Motiv, das sein Initialintervall von einer kleinen zu einer großen Sekunde weitet,⁵⁰ zeigt an, dass es sich bei der Rückung um eine strukturell entscheidende Stelle handelt. Auf diese Weise gelingt der Eintritt in den finalen D-Dur-Teil sehr viel überzeugender als in der ersten Version. Indem Strauss die schlichte V-I-Kadenz durch die Rückung ersetzt, wirkt der Finaleintritt nicht mehr konventionell, sondern als musikalische Offenbarung. Zum Entwurf der Stelle in Skizzenbuch Tr. 65 schreibt Strauss: »bis nach Edur dann überraschend | nach Ddur Fanfaren«.⁵¹

Aber die Rückung selbst ist nicht das Einzige. Wichtig ist ferner, wie Strauss dorthin gelangt (Abb. 8a): Ausgangspunkt der Harmoniebewegung ist die D-Dur-Station bei Ziffer 193, wenn die Tochter Hermione gebracht wird. Die zweite Station ist das Menelas-Arioso bei Ziffer 195. Menelas beginnt wie in der ersten Fassung in Fis-Dur bzw. genauer: mit dem Quartsextakkord über Cis. Dann aber geht die Musik einen anderen Weg als zuvor. Sobald sich Menelas an Hermione wendet, stellt sich im Orchester der Dominantsextakkord über C ein. Im Weiteren wechselt die Har-

49 Zu dieser Passage, von »Wie du aufs neue« bis »bring ich dir heim!«, gibt es im Wiener Skizzenbuch A 298 auf Seite 19–22 entsprechende Skizzen.

50 Vgl. hierzu Katharina Hottmann, »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!« *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikedokumentation 30), Tutzing 2005, S. 575 f., und Hottmann, »Zur Dramaturgie der Blicke«, S. 99 f.

51 D-GPrsa Tr. 65 (= RSQV q13065), S. [14]–[15].

Men. Mut - - - ter bring ich dir

poco accelerando

p

cresc.

198 (Zwei der Gepanzerten heben Hermione wieder in den Sattel. Zugleich werden die für Menelas und Helena bestimmten
Etwas bewegter (*poco più mosso*) M. M. ♩:100

Men. heim!

Holz VI. Holz u. s. w.

beiden herrlich gezäumten Pferde vorgeführt)

Abb. 7: R. Strauss, Die ägyptische Helena, 2. Akt, Finale (bei Ziff. 198)

monie dann auf den Quartsextakkord über H und zuletzt – durch die beschriebene Rückung – auf den Quartsextakkord über A. Strauss ersetzt also den sekundweise *ansteigenden* Bass der Erstfassung durch einen *absteigenden* Bass in der Zweitfassung. Dieser Bassabstieg ist chromatisch – bis auf den letzten Schritt, der die Chromatik per Ganztonschritt durchbricht: nicht *h-b-a*, sondern *h-a*.⁵²

52 Vgl. hierzu die Skizzen ebd., im Bereich S. [13]–[19].

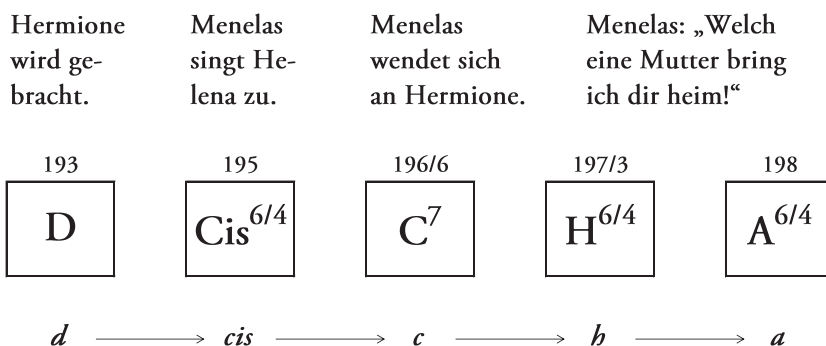


Abb. 8a: Harmonieverlauf in Die ägyptische Helena, 2. Akt, Finale



Abb. 8b: Helenas Schönheits-Motiv (2. Akt, nach Ziff. 196)

Semantisch treffen damit zwei Aspekte zusammen. Zum einen verweist die Struktur des Bassabstiegs auf das Phänomen des Lamento-Basses bzw. der Lamento-Quart, freilich entscheidend modifiziert, weil ausgerechnet der charakteristische letzte Halbtonschritt ausgespart ist. Zum anderen leitet sich der Bassgang werkintern von einem chromatischen Motiv her, das mit Helenas überwältigender Schönheit assoziiert ist (Abb. 8b). Dieses Schönheits-Motiv wirkt nicht nur bis in die allerletzten Schlusstakte hinein, sondern es steuert auch die neu gefasste Steigerung. Zusammengekommen ergibt das eine pikante Konstellation: Menelas gründet seinen Gesang auf ein Element, das traditionell Trauer signalisiert, sich gleichzeitig aber aus Helenas Schönheits-Chromatik speist. Erst dieser Kontext macht den Ganztonschritt von *h* zu *a* bzw. von E-Dur zu D-Dur vollends plausibel: Im Blick auf die gemeinsame Tochter Hermione überwindet Menelas das Lamento.⁵³ Er lernt die Widersprüchlichkeit seiner Frau auszuhalten und macht damit den Weg für das Schlussduett frei.

Wie gesagt: Wahrscheinlich verdanken wir diese Lösung der Kritik von Fritz Busch, der Strauss' erste Version zu schwach fand. Und vermutlich ist ebendies die neue »richtige harmonische Steigerung«, von der Karl Alwin berichtet. Dass die neue Lösung jedenfalls eine nachträgliche Sache war, beweist wieder das Particell

53 Vgl. hierzu Kech, *Musikalische Verwandlung*, S. 365–371.

TrV_255_q13424, wo man die neu gefassten Takte am Ende isoliert angefügt findet.⁵⁴ Die Verbreiterung des Schlussduetts nach Hanke Knaus ist indes keineswegs zu vernachlässigen, denn inwieweit es zwischen den verschiedenen Revisionsmaßnahmen bestimmte Wechselwirkungen gegeben hat, wäre in einer weiterführenden Studie noch genau zu untersuchen.

Die Menge an Beiträgen über die Zusammenarbeit zwischen Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss ist heute kaum noch zu überblicken – und doch, meine ich, steht eine gültige Darstellung der Kooperation nach wie vor aus. Eine wichtige Basis dafür wäre eine vollständige kritische Ausgabe des Briefwechsels, die es bislang noch nicht gibt. In Verbindung mit den einschlägigen Bänden der schon bestehenden Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe ergäbe sich sicher ein in vielen Teilen noch klareres Bild. Gleichwohl wäre das noch nicht genug. Denn um die Rolle des Komponisten in der Kooperation angemessen zu beurteilen, bedarf es der intensiven Beschäftigung mit seiner Musik und deren Entstehung. Wie anhand der Fallbeispiele demonstriert, ist die Analyse meist dann besonders aufschlussreich, wenn Kritik produktive Ergebnisse gezeitigt hat, sei es die Kritik von anderen – »Todfeinde« oder nicht –, sei es die »strengst[e], blasiertest[e]«⁵⁵ Kritik des Komponisten Strauss an sich selbst. Trotz einiger verdienstvoller Studien in den letzten Jahren und Jahrzehnten bleibt auf diesem Gebiet noch viel zu tun.

⁵⁴ Vgl. D-GPrsa TrV_255_q13424 (= RSQV q13424), Bl. 38^v–39^r (= S. [76]–[77]).

⁵⁵ BE, S. 165.

Richard Strauss und die Operette

Walter Werbeck

Als 1911 der *Rosenkavalier*, die erste wirkliche Zusammenarbeit von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal, über die Bühne ging und Sensation machte, lag das auch an einer Eigenschaft des Stückes, die manche Rezensenten überraschte, teils auch befremdete: die Nähe zur zeitgenössischen Operette. Von einer »Walzeroper«¹ war die Rede, man monierte den »starken Stich ins operettenhaft-populäre«,² auch das Eindringen der »Unart der Wiener Operette«,³ aber man lobte auch umgekehrt, wie geschickt Strauss durch »einige elektrisierende Walzer« einen Damm »gegen die immer höher steigende Operettenflut unserer Tage« errichtet und damit dem großen Publikum eine »goldene Brücke zu dem höheren Kunstwerk«,⁴ eben der Oper, gebaut habe.

Tatsächlich erlebte die Operette in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg einen großen Aufschwung. Komponisten wie Franz Lehár oder Oscar Straus erzielten mit Stücken wie *Die lustige Witwe* von 1905 oder *Ein Walzertraum* von 1907 Welterfolge; von ähnlichen Bestsellern träumten ungezählte Nachahmer. Die Formulierung »Operettenflut« war also sicher nicht übertrieben. Freilich schwang dabei auch ein pejorativer Unterton mit. Denn die Operette gehörte nach landläufiger Einschätzung zur Unterhaltungsmusik, eben nicht, wie die Oper, zur hohen Kunst. Werke, die man zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur Tonkunst rechnete – seien es Symphonien, Kammermusik oder Opern –, fungierten wie die großen Werke der Malerei, Architektur und Literatur als zentrale Bildungsgüter. Frei von jedem konkreten Zweck beförderten sie, so das bildungsbürgerliche Credo, Humanität und geistige Freiheit, transzendierten den tristen Alltag und verschafften ihrem Publikum eine nachgerade religiöse Erbauung, indem man sich ihnen in »ästhetischen Kirchen«,⁵ d. h. in entsprechend gestalteten Theatern, Museen, Konzert- und Opernhäusern, hingab. Geschaffen wurden solche

1 Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss, hrsg. von Franzpeter Messmer (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 11), Pfaffenhofen 1989, S. 78 (Felix Adler).

2 Ebd., S. 79 (Paul Schwerts).

3 Ebd., S. 83 (Rudolf Louis).

4 Ebd., S. 89 (Edgar Pierson).

5 Georg Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945*, Frankfurt am Main 1999, S. 87.

Kunstwerke von großen Meistern: Sie allein bzw. die bürgerliche Elite, der sie entstammten, bestimmten über Art, Gegenstände und Inhalte ihrer Kunst, während der Staat nichts als die ökonomischen bzw. institutionellen Rahmenbedingungen des Kunstbetriebs zu garantieren hatte.⁶

Einer derart verankerten Hochkultur traten allerdings schon im 19. Jahrhundert niedrigere Kunstformen gegenüber – vom Kolportageroman über die Salonpièce bis zum Boulevardtheater –, die sich um die Wende zum 20. Jahrhundert zu Massenkünsten entwickelten und eine bis dahin ungeahnte Suggestionskraft entfalteten. Dazu gehörte, neben der Revue und dem noch jungen Kino, auch die Operette. Die Provokation solcher Freizeitvergnügungen für das herkömmliche Verständnis von Kunst war nicht gering. Denn Operette, Revue und Kino ignorierten die bildungsbürgerlichen »Wertungs- und Ordnungsschemata«,⁷ weil sie nicht bildeten, sondern unterhalten wollten, weil sie nicht dem schönen Schein, sondern der Spannung und Rührung des Publikums verpflichtet waren. Außerdem hoben sie die Abgrenzung der hohen Künste von technisch-industriellen Verfahren auf, denn sie unterwarfen sich weniger dem Willen eines schöpferischen Individuums als den Gesetzen des Marktes. Kein Wunder, dass alle, die sich zur geistigen Elite in Deutschland zählten – und damit natürlich auch Richard Strauss –, sich immer wieder gegen solcherart Unkultur wandten und hier nur »Schmutz und Schund« am Werke sahen. Die Sorge steigerte sich noch nach dem Ersten Weltkrieg, als mit der alten Gesellschaft auch die alten Ideologien in Trümmern lagen. Bezeichnend für die wachsende Sorge, nun könne es auch mit der lieb gewordenen Vorherrschaft der hohen Kunst als Bildungsgut vorbei sein, war etwa ein *Aufruf an Deutschlands Musiker u. Musikfreunde*, der 1920 in der *Allgemeinen Musikzeitung* erschien⁸ und für die finanzielle Unterstützung eines »Hilfswerks zur Förderung deutscher Musik u. Musiker« warb; zu den Unterzeichnern gehörten unter anderem Leo Blech, Alfred Einstein, Wilhelm Furtwängler, Engelbert Humperdinck, Hans Pfitzner, Peter Raabe, Max von Schillings, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Karl Straube und Richard Strauss. Der Text des *Aufrufs* ist nicht nur aufschlussreich für die Rolle, die man der Musik unverändert und gerade jetzt zuschrieb. Er verrät außerdem, worin die Unterzeichner die Risiken für dieses »edelste Kulturgut« sahen: nicht nur in den knappen Kassen, sondern auch und nicht zuletzt in der »Geschmacksverderbnis« bzw. »Verflachung des Gefühlslebens weiter Volkskreise« durch »Kino und minderwertige Operette«.

Damit sind wir wieder bei den Stichworten angekommen, von denen eingangs die

6 Zu den vor allem bürgerlichen kulturellen Werten, die auch Strauss teilte, vgl. Walter Werbeck, »Der unpolitische Politiker. Anmerkungen zu Richard Strauss«, in: *Musik – Politik – Ästhetik. Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Axel Schröter in Zusammenarbeit mit Daniel Ortuño-Stühling, Sinzig 2012, S. 176–195, hier vor allem S. 178–180.

7 Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion* (wie Anm. 5), S. 160.

8 *Allgemeine Musikzeitung* 47 (1920), S. 250 f.

Rede war: die »Unart der Wiener Operette« bzw. die »Operettenflut«. Aber hatte sich Strauss tatsächlich im *Rosenkavalier* in gefährliche Nähe zur Unkultur der Operette begeben? Verehrte er etwa insgeheim ausgerechnet diejenige Gattung des musikalischen Theaters, die er öffentlich regelmäßig zu verteufeln pflegte? Antworten auf diese Fragen fallen nicht so leicht, wie man meinen könnte. Denn das Verhältnis von Richard Strauss zur Operette war, so viel lässt sich schon vorab sagen, kein eindimensionales. Bloßes Schwarz-Weiß-Denken hat es bei ihm nicht gegeben.⁹

Zunächst: Strauss beobachtete die Operette seiner Zeit genau. Er kannte, so darf man vermuten, zumindest die Erfolgsstücke. Und deren berühmte Vorläufer von Jacques Offenbach in Paris oder Johann Strauß in Wien waren ihm nicht nur geläufig, sondern wurden von ihm auch geschätzt. Sie zählten, jedenfalls für Strauss, gewiss nicht zur »minderwertigen Operette«, vor der 1920 gewarnt wurde. Aber auch ein Zeitgenosse wie Franz Lehár, der aus seiner Bewunderung für die Oper nie einen Hehl machte, ließ Strauss nicht unbeeindruckt: Der Sensationserfolg der *Lustigen Witwe*, die Ende Dezember 1905 im Theater an der Wien aus der Taufe gehoben worden war, gab ihm, der seinerseits zu Beginn desselben Monats in Dresden die Premiere seiner *Salome* gefeiert hatte, fraglos zu denken. Nicht dass Strauss sich bei *Salome* über mangelnde Zugkraft beklagen konnte. So umstritten das Werk war, so rasch avancierte es zu einem Repertoirestück, das seinen Autor zu einem vermögenden Mann machte. Aber gerade weil Strauss um die Jahrhundertwende und mindestens bis in die 1920er-Jahre immer auch erfolgsorientiert zu komponieren pflegte, betrachtete er die Operettenkomponisten seiner Zeit, die kaum anders dachten, als Konkurrenten und beachtete genau, was sie taten und worin ihre Erfolgsrezepte lagen.

Strauss selbst hatte bereits in den frühen 1890er-Jahren den Kurs einer einseitigen Wagnernachfolge verlassen, sich freilich nicht dem von Lehár geschätzten italienischen Verismo angeschlossen, sondern einen ganz eigenen Weg gefunden (um Wagner herum, wie er später zu sagen pflegte): In den Tondichtungen, beginnend mit *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, arbeitete er mit wechselnden, teils hart kontrastierenden Stilen und scheute, zum Zwecke der Parodie, auch vor sentimentalem Kitsch nicht zurück.¹⁰ Seine demonstrative Distanz von der Erhabenheit der tradierten Hochkunst schlug ein. Sie ermutigte ihn, in seiner zweiten Oper *Feuersnot* ähnliche Rezepte zu erproben – was zur Integration eines Geschlechtsakts als Höhepunkt der Handlung und musikalisch zur Einbeziehung von Walzern wie von Münchener Kneipenliedern zur Schaffung einer durchaus grob geschnitzten *Couleur locale*

9 Zur Funktion der Operette für Strauss' Komponieren vgl. generell Katharina Hottmann, »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!« *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 30), Tutzing 2005, vor allem Teil II, die Kapitel 3 (»Operettenpläne à la Offenbach«) und 4 (»Reflexion der Wiener Operette – *Arabella*«).

10 Dazu jetzt Charles Youmans, »Tondichtungen«, in: *StraussHb*, S. 374–442, hier S. 396–403.

führte.¹¹ Kein Wunder, dass ein derart vom übermächtigen Wagner abweichendes Konzept selbst einen Freund wie Max Schillings an Strauss zweifeln ließ.¹²

Wenn also 1911 am *Rosenkavalier* eine Nähe zur »Unnatur der Wiener Operette« bemerkt wurde, so war das auch schon deshalb nicht ganz falsch, weil Strauss gegenüber Erfolgsmitteln der Konkurrenz – hier der ausgiebigen Verwendung von Walzern als Wiener Couleur locale – schon länger keinerlei Berührungsängste hatte. Triviales wie überhaupt die Einbeziehung divergierender Stile gefährdete die Oper nicht, bereicherte sie vielmehr und sicherte ihr, so jedenfalls seine Überzeugung, auch im 20. Jahrhundert ihren festen Platz als Gipfelpunkt des Musiktheaters wie der Musik überhaupt. Mochte die Oper dabei gelegentlich die Grenzen zur Operette streifen, so blieb für Strauss die Distanz zwischen hoher Kunst und Unterhaltung doch strikt gewahrt; zwischen einer »Nähe« zur Operette (wie im *Rosenkavalier*) und einer Operette (die der *Rosenkavalier* natürlich nicht war) wusste er wohl zu unterscheiden.

Schon während der Arbeit am *Rosenkavalier*, dokumentiert durch die Korrespondenz mit seinem Librettisten Hugo von Hofmannsthal, lässt sich erkennen, dass beide, Dichter wie Komponist, die Zielgruppe des »Durchschnittshörers«,¹³ der Publikumsmasse fest im Blick hatten; große Teile des Schlussaktes waren als vulgäre, »freche«¹⁴ Szenen, kurz: auf Popularität zielende Unterhaltung konzipiert. Freilich musste das Grobe durchs Feine kompensiert werden¹⁵ – im Schlussterzett dominiert denn auch wieder der große Opernton. Hofmannsthal versuchte, das Nebeneinander von hohem Anspruch und Massenwirksamkeit im *Rosenkavalier* durch den Untertitel »Burleske Oper« auf den Begriff zu bringen: ein Vorschlag, den Strauss freilich harsch zurückwies, weil er ihn zu sehr an Operetten erinnerte, wobei er Jacques Offenbach und das englische Duo Gilbert und Sullivan ins Feld führte,¹⁶ während Hofmannsthal sich zunächst weder mit Strauss' Vorschlag »Komödie für Musik« noch mit

11 Vgl. Bryan Gilliam, »Strauss and the sexual body: the erotics of humor, philosophy, and ego-assertion«, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, hrsg. von Charles Youmans, Cambridge 2010, S. 269–279, hier S. 270–274.

12 Am 29.11.1901 schrieb Schillings an Hermann Behn: »Ich war in Dresden zur Taufe der »Feuersnot«. Das Werk hat mir Not ins Herz gesenkt. Ich glaube, ich habe sogar geheult, denn ich glaubte gezwungen zu sein, Strauß aus meiner persönlichen Liste der Künstler, die ihren Beruf um »seiner selbst willen« treiben müssen zu streichen. Es kam mir vor, als wohnte ich einem unheimlich Schabernackspiel bei! Vielleicht fasse ich alles »nervös und hypertrophiert« auf, weil ich immer noch das Herz für mehr als einen bloßen Fleischklumpen halte, ich altmodisches Überbleibsel aus der überwundenen Wagnerzeit.« Zit. nach Wilhelm Raupp, *Max von Schillings. Der Kampf eines deutschen Künstlers*, Hamburg 1935, S. 78 f.

13 BHH, S. 139 (Hofmannsthal an Strauss, 23.07.1911).

14 Ebd., S. 60 (Hofmannsthal an Strauss, 12.05.1909).

15 Ebd. Der »wirkliche und andauernde Erfolg«, so Hofmannsthal, setze sich »zusammen aus der Wirkung auf die groben und feinen Elemente des Publikums, und die letzteren schaffen das Prestige, ohne das man ebenso verloren ist, wie ohne Populärwirkung.«

16 Ebd., S. 102 (Strauss an Hofmannsthal, 07.09.1910).

Untertiteln wie »musikalische Komödie« oder »musikalisches Lustspiel« anfreunden konnte, weil ihn vor allem letztere Formulierung an zeitgenössische Komponisten vom Schlage eines Franz Lehár, Oscar Straus und Ermanno Wolf-Ferrari erinnerten, die er als »Herrschaften dritten Ranges« abqualifizierte.¹⁷

Doch es sollte gar nicht mehr lange dauern, bis Strauss seinerseits sich der Operette näherte. Auslöser war Hermann Bahrs Kritik am Textbuch des *Rosenkavaliers*,¹⁸ die zwar vor allem Hofmannsthal traf, aber auch Strauss nicht gleichgültig sein konnte, hatte er doch Angst, seinen sensiblen Librettisten zu verlieren. Eine Pressemeldung, er beabsichtige, für seine nächste Oper den Text wieder selbst zu schreiben, goss weiteres Öl ins Feuer.¹⁹ Strauss reagierte Hofmannsthal gegenüber mit der Aufforderung, in der Molière-Bearbeitung, die als Rahmenhandlung zur nächsten Oper *Ariadne auf Naxos* fungieren sollte, satirische Ausfälle gegen die Musikkritik unterzubringen. Sollte Hofmannsthal nicht genug Bosheiten im Köcher haben, möge er sich doch von einem Mitarbeiter helfen lassen – der offenbar die gewünschten satirisch-witzigen Dialoge verfassen sollte:²⁰ ein Vorschlag, der ins Leere lief und Hofmannsthal auch schon deshalb kränken musste, weil Strauss unverhohlen auf die Praxis der zeitgenössischen Operette anspielte, in der in aller Regel zwei Textautoren am Werke waren: der eine für die gedichteten Strophen von Couplets oder Liedern, der andere für die Prosaanteile.²¹

Strauss' Ärger über die Kritik nahm in der Folgezeit noch zu; sie fiel zusammen mit seiner eigenen Unzufriedenheit über die aktuellen Projekte. Dem Plot von *Ariadne auf Naxos* hatte er wenig abgewinnen können, und auch für ein biblisch gefärbtes

17 Ebd., S. 102 f. (Hofmannsthal an Strauss, 10.09.1910).

18 Hermann Bahr hatte in einer Tagebuchnotiz vom 08.04.1911 geschrieben: »Wenn einem kein Stück einfällt, macht man daraus einen Operntext. Aber es zeigt sich, daß auch dieses bewährte Prinzip [...] einmal versagen kann. [...] Vom Orchester unten steigt eine Welt der geistigsten Lust empor, aber nun blickt man unversehens auch einmal zur Bühne hin und dort oben geht es doch zu betäublich zu. Dieses Mißverhältnis zwischen der wirbelnden Laune der Musik und dem lahrenden Text, der nicht von der Stelle kommt, stört einen.« Vgl. »Hermann Bahr / Tagebuch«, in: *Der Strom* 1 (1911), S. 80 (www.univie.ac.at/bahr/sites/all/txt/strom/der-strom_1911.pdf, abgerufen am 17.10.2016). Strauss erwähnte Bahrs »ablehnende Kritik des Rosenkavalierstextes« in seinem Brief an Hofmannsthal vom 24.07.1911 (BHH, S. 141).

19 *Neues Wiener Journal* Nr. 6311, 19.05.1911, S. 9: »Richard Strauß [...] wird eine neue Dichtung, die ihm von Hofmannsthal überreicht wurde [...] nicht erledigen, sondern wahrscheinlich für seine nächste Oper den Text selbst schreiben.«

20 BHH, S. 141 (an Hofmannsthal vom 24.07.1911): »[K]ühlen Sie Ihr Mütchen an Kritik und Publikum, lassen Sie auch einige Bosheiten über den »Komponisten« einfließen, das amüsiert das Publikum am meisten, und jede Selbstpersiflage nimmt der Kritik die stärksten Waffen aus der Hand. [...] Haben Sie Bosheit genug? Sonst nehmen Sie sich bitte noch einen Mitarbeiter; solche Sachen gehen zu zweit am besten.«

21 Vgl. Martin Lichtfuss, *Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit*, Wien und Köln 1989, S. 54–56.

Ballett wie *Josephs Legende* vermochte er sich nur schwer zu begeistern. Beide Stücke waren überdies wenig erfolgreich, und die Arbeit an der *Frau ohne Schatten*, von Hofmannsthal als Hauptwerk ausgegeben, erwies sich mit zunehmender Dauer als ein eher zähes Geschäft. Zu derartigen künstlerischen Frustrationen hinzu kam noch ein ganz anderes Motiv: seine Unzufriedenheit mit den politischen Verhältnissen und dem dafür verantwortlichen Personal im Ersten Weltkrieg, der keineswegs so ruhmreich verlief, wie allgemein – und auch von Strauss – erhofft worden war, und der die Stabilität der Kulturnation Deutschland zu gefährden drohte. All diese wenig erfreulichen Ereignisse führten in Strauss den Entschluss herbei für eine radikale Wende nach der *Frau ohne Schatten*: Als neue Projekte wünschte er, wie es im Frühjahr 1916 heißt, von Hofmannsthal eine realistische »Charakter- und Nervenkomödie«²² – ein Plan, den der Dichter gleich ablehnte und an seinen Kollegen Hermann Bahr weitergab –, und zum anderen eine politische Satire, die Strauss sich nur nach dem Muster von Operetten wie *Orpheus in der Unterwelt* oder *Die schöne Helena* vorstellen konnte, also in der Nachfolge eines Musiktheaters, mit dem Jacques Offenbach seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die antike Mythologie und damit zugleich die sozialen und politischen Verhältnisse im Second Empire Napoleons III. lächerlich gemacht oder, wie Strauss gerne formulierte, »ad absurdum geführt« hatte.

In diesem Zusammenhang nun kommt es zu Strauss' berühmtem Ausspruch, er fühle sich zum »Offenbach des 20. Jahrhunderts« berufen, sei er doch der einzige Komponist, der wie sein Vorbild »wirklich Humor und Witz und ein ausgesprochen parodistisches Talent« besitze und es im *Rosenkavalier* auch bereits realisiert habe. Zur großen Überraschung Hofmannsthals befand sich plötzlich die Operette offiziell auf der poetischen Agenda des Duos Strauss-Hofmannsthal, und es war der Komponist, der dafür sorgte, dass sie dort noch einige Zeit verblieb.²³

Hofmannsthal wies den Vorschlag einer Offenbachjade mit einem zeitkritischen Text entschieden zurück, und zwar nicht nur deshalb, weil er sich zu einer solchen Dichtung außerstande sah, sondern auch, weil er an Strauss' Fähigkeit zweifelte, überhaupt im Geiste Offenbachs eine Operette komponieren zu können. Schließlich habe der Komponist, wie Hofmannsthal in einem nicht abgeschickten Brief formulierte, schon im *Rosenkavalier* den vom Autor intendierten burlesken Stil oft genug

22 BHH, S. 342 (Strauss an Hofmannsthal, 25.05.1916).

23 Ebd., S. 343 f. (Strauss an Hofmannsthal, 05.06.1916): Wenn Hofmannsthal das neue Vorspiel zu *Ariadne* gehört habe, werde er einsehen, so Strauss, »daß ich ein großes Talent zur Operette habe [...]. Ja, ich fühle mich geradezu berufen zum Offenbach des 20. Jahrhunderts, und Sie werden und müssen mein Dichter sein. Offenbachs »Helena« und »Orpheus« haben die Lächerlichkeiten der »grand opéra« ad absurdum geführt. [...] Vom »Rosenkavalier« weg geht unser Weg; sein Erfolg beweist es, und ich habe für diese Art [...] nun mal die meiste Schneid.« Ganz offenbar betrachtete Strauss den *Rosenkavalier* gleichsam als die »Ur-Operette«, die den Weg in die Zukunft weise.

gerade nicht getroffen, sondern regelrecht verfehlt. Der »Chor der Faninalschen Dienerschaft« etwa im zweiten Akt, dazu bestimmt, »im durchsichtigen Offenbachschen Stil heruntergeschnattert zu werden«, sei von Strauss mit viel zu viel Musik zugedeckt worden; damit habe er das vom Dichter gewollte »Operettenhafte« der Passage gänzlich »zunichte gemacht«. ²⁴ In der Tat hat Strauss Hofmannsthals Text mit seinen wechselnden Zeilenlängen und simplen Reimen wenig plakativ komponiert: ²⁵ Zum einen werden die Stimmen imitierend behandelt und können erst zuletzt weitgehend gemeinsam singen, zum zweiten fehlt jede eingängige Melodie, zum dritten nimmt das Orchester keinerlei Rücksicht auf den Chor – es fungiert tatsächlich (um ein anderes bekanntes Bonmot des Dichters zu zitieren) ganz wie eine symphonische Sauce, die über einen Braten geschüttet wurde ²⁶ –, und zum vierten liegen über weite Strecken die Stimmen von Annina, Sophie, der Duenna und Octavian über dem Chor, der auf diese Weise eher zu einer lärmenden Zutat degradiert wird. Strauss zielt in der Tat nicht auf operettenhafte Couplets, sondern auf ein turbulentes Ensemble, in dem die Details im Durcheinander der beteiligten Personen untergehen.

Lediglich mit der Bühnenmusik zu seiner Molière-Bearbeitung in der ersten Fassung von *Ariadne auf Naxos*, so attestierte Hofmannsthal seinem Komponisten, habe Strauss den Willen zum operettenähnlichen Stil bewiesen. ²⁷ Tatsächlich gibt es hier geschlossene Nummern, und wie die Ariette der Sängerin oder das kurze Couplet des Jourdain zeigen, hat Strauss einen kleinen Klangkörper ganz in den Dienst des Gesangs gestellt. Abwechselnd besetzt, stützen die Instrumente die Sänger, ohne doch, wie die Ariette zeigt, auf eigene Akzente zu verzichten. Vermutlich ist Strauss dem Ideal von Musik für eine Operette, wie Hofmannsthal sie sich vorstellte, nie so nahe gekommen wie mit diesen Beispielen. ²⁸

Doch so einfach war Strauss' Drang zur Operette nicht zu befriedigen; wenige Nummern einer Bühnenmusik allein konnten seinen Wunsch nach einem Satirestück nicht stillen. Etwas ganz anderes musste her. Deshalb blieb die Operette à la Offenbach vorerst auf seiner poetischen Agenda und provozierte eine neue Strategie des Dichters: Hofmannsthal versuchte, Strauss seine nunmehr separate Neubearbei-

²⁴ Ebd., S. 345 (11.06.1906).

²⁵ Zum Folgenden vgl. RSE 5, S. 280–288, Ziff. 166–176.

²⁶ An Harry Graf Kessler schrieb Hofmannsthal am 30.05.1909, Strauss habe über seine *Elektra* eine »entbehrliche – Symphonie« geschüttet »wie sauce über den Braten«. Vgl. *Hugo von Hofmannsthal. Harry Graf Kessler. Briefwechsel 1898–1929*, hrsg. von Hilde Burger, Frankfurt am Main 1968, S. 234.

²⁷ BHH, S. 346 (11.06.1916).

²⁸ Vgl. *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss Op. 60. Zu spielen nach dem »Bürger als Edelmann« des Molière*. Arrangement von Otto Singer. Vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem Text, Berlin W. und Paris 1912, S. 14 (Ariette) und S. 15 (Couplet des Jourdain). Letztere Nummer wurde später auch in die Musik zum *Bürger als Edelmann* übernommen; vgl. RSE 7, S. 9.

tung von Molières *Le Bourgeois gentilhomme* zum *Bürger als Edelmann* als Operette bzw. als operettennahes Singspiel schmackhaft zu machen. Hier könne Strauss seine schon vorliegenden Bühnenstücke verwerten, außerdem hoffe er, für diese Verbindung von »Charakterkomödie und Liebesintrigue«²⁹ noch eine »zarte und musikable zweite Handlung [...] zu finden und das Ganze, mit einer burlesken Zeremonie am Schluß [...] zu einem richtigen phantastisch-realen Singspiel zu gestalten«.³⁰ Auch im Weiteren versteift sich der Dichter geradezu darauf, sein Molière biete alles, was sich Strauss wünsche: Burleskes und Sentimentales, Lyrisches und Phantastisches, Ballett und Dialog sowie eine operettenhafte und satirische türkische Zeremonie.³¹

Strauss brachte seinerseits, vermutlich um Hofmannsthal entgegenzukommen, eine politische Satire in antikem Gewande ins Spiel, nach Mustern etwa von Plautus, Lukian oder Wielands *Peregrinus Proteus*.³² Doch der dringend gewünschte Text ließ weiter auf sich warten, und die Arbeit am Molière gestaltete sich angesichts der divergierenden Vorstellungen beider Partner über das anzustrebende Ziel, das der Begriff Operette offenbar eher vernebelt als geklärt hatte, zunehmend zum Fiasko. Strauss wollte mehr Musik, große Finali und schöne Schlager, während Hofmannsthal die musikalische Überladung seines Stückes und damit dessen Umformung zu einer Operette, wie Strauss sie sich wünschte, strikt ablehnte.³³

Das vom Dichter so hoch gelobte Werk scheiterte allerdings gründlich. Hofmannsthal, der dafür nicht zuletzt die Musik verantwortlich machte, war mit seinem Latein am Ende, und auch die Zusammenarbeit mit Strauss schien an ihr Ende gekommen zu sein.³⁴ Erst wenige Jahre später, nach Kriegsende und nachdem auch das Haupt-

29 BHH, S. 379 (Hofmannsthal an Strauss, 21.07.1917).

30 Ebd., S. 351 (Hofmannsthal an Strauss, 24.07.1916).

31 Ebd., S. 370 (Hofmannsthal an Strauss, 05.07.1917).

32 Ebd., S. 361 (09.11.1916: *Peregrinus Proteus*), S. 364 (07.02.1917: Lukian), S. 367 (28.06.1917: Plautus).

33 Ebd., S. 373 (10.07.1917). Strauss beschwört Hofmannsthal, für den Schlussakt des Molière ein richtiges Finale zu schreiben, nötig sei »ein Schlager, ein wirkungsvolles Musikstück, in dem alle Mitwirkenden gleichzeitig beschäftigt sind.« Aber der Dichter bleibt fest: »Es handelt sich um ein einmaliges Genre, weder Singspiel noch Operette, sondern eben ein Genre für sich [...]. Dieses Genre lasse ich mir nicht verwirren, es nicht zur Operette hinüberbiegen, und alle Ihre Vorschläge gehen auf Verwirrung und Vermischung der Genres aus.« Hofmannsthal will keinesfalls »dem Geschmack der Masse« nachgeben, und mit Strauss' Finalidee kann er schon gar nichts beginnen: »Operettenensembles als Aktschlüsse herbeizuführen, plötzlich die Sprechschauspieler alle singen zu lassen, das ist eine abscheuliche Mischform, ein vollkommenes Mondkalb.« (Ebd., S. 375 f., Hofmannsthal an Strauss, 16.07.1917).

34 Vgl. etwa ebd., S. 414, Hofmannsthals Brief vom 08.07.1918, wo es in einem regelrechten Abschiedston heißt: »Meines bleibenden guten Willens in Bezug auf alles Weitere zwischen uns seien Sie sicher. Ihre wirkliche, energische Person – noch mehr aber die ideale Person, die ich mir aus Ihrer Musik herausdestilliere – haben meine wirkliche Freundschaft, mehr kann ich nicht sagen, mehr habe ich nicht zu vergeben. [...] Also nehmen Sie mich, wie ich bin, und bleiben mir gut.«

werk, die *Frau ohne Schatten*, trotz glanzvoller Premiere nicht die erhoffte Wirkung entfaltet hatte, erhielt Strauss doch noch einen »leichten [...], der Operette verwandten und der Welt des Lukian sehr nahen Entwurf«,³⁵ betitelt *Danae oder die Vernunft-heirat*. Von einer positiven Reaktion des Komponisten ist allerdings nichts bekannt.

Der hatte sich längst entschlossen, sein Heil bei einem anderen Autor zu versuchen, und sich an Alfred Kerr gewandt, den bekannten Theaterkritiker, der Strauss gerade erst mit den Spottgedichten des *Krämerspiegels* als begabter Satiriker aufgefallen war. Doch auch diese Kollaboration kam über wenige Anfänge nicht hinaus – wohl auch deshalb, weil Strauss erstens mit der Komposition seines Balletts *Schlagobers* begonnen hatte, in dem er die politische Satire versteckte,³⁶ und weil er zweitens selbst nicht sicher war, wie weit eine solche Satire gehen könne. Denn einerseits schlug er Kerr konkrete Personen als Zielscheiben vor – den verhassten Zentrumsolitiker Matthias Erzberger ebenso wie den ungeliebten Komponistenkollegen Hans Pfitzner –, andererseits aber bat er Kerr, einen allzu forschen Operettenton zu vermeiden, niemand solle bloßgestellt werden.³⁷ Kein Wunder, dass dieses Projekt scheiterte. Als schließlich im Frühjahr 1924 auch *Schlagobers* gehörig unter die Räder der Kritik geriet, war für Strauss der Traum von einer Karriere als »Offenbach des 20. Jahrhunderts« definitiv vorbei.

An dieser Stelle ein erstes Resümee:

1. Es sind künstlerische ebenso wie kunst- bzw. tagespolitisch grundierte Motive, die Strauss seit 1916 dazu veranlassen, für weitere Projekte auf die Operette als stilistisches Muster zu setzen. Bis dahin spielte das unterhaltende Genre für ihn kaum eine Rolle, hatte doch die Trias *Salome*, *Elektra* und *Rosenkavalier* gezeigt,

35 Ebd., S. 453 (Hofmannsthal an Strauss, 02.02.1920).

36 Vgl. dazu Walter Werbeck, »Schlagobers«: Musik zwischen Kaffeehaus und Revolution«, in: *RSB, N. F.* 42 (1999), S. 106–120.

37 Vgl. Strauss' Briefe an Kerr vom 01.07.1920 (»Peregrinus Proteus in der Maske Erzbergers will mir nicht aus dem Kopf.«) und vom 13.07.1921, wo er Pfitzner als Modell für die Gestaltung des Peregrinus empfiehlt. Hatte Strauss zunächst auf eine »hübsche Operette« zusammen mit Kerr gehofft (Brief vom 01.07.1920) und noch gut ein Jahr darauf dessen Entwürfe als »ganz ausgezeichnet« gelobt (Brief vom 13.07.1921), so hieß es nur eine knappe Woche später (18.07.1921): »Beim näheren Studium Ihres Entwurfes komme ich immer mehr auf den Wunsch der tunlichsten Vermeidung des Operettentons: so ganz eindeutig möchte ich meinen früheren Chef u. gewesenen Rittmeister nicht auf die Bühne stellen –«. Die Briefe wurden publiziert durch Marc Konhäuser, »Der Briefwechsel zwischen Alfred Kerr und Richard Strauss. Erstveröffentlichung«, in: *RSB, N. F.* 39 (1998), S. 34–49, hier S. 39–40 u. 44–46.

dass sensationelle Erfolge im Musiktheater noch immer auch mit Opern erzielt werden konnten, zumal wenn man, wie im *Rosenkavalier* besonders ohrenfällig, Elemente der Operette erfolgreich in sie integrierte. Weil Strauss im Laufe des Krieges die Verhältnisse in Politik und Musikkritik zunehmend ärgerten, zielte er mit seinen Librettowünschen an Hofmannsthal von Anfang an auf eine Operette im Geiste Jacques Offenbachs – gleich, ob das Sujet in der aktuellen Realität oder, worauf er sich zuletzt immer wieder kaprizierte, in der Antike spielte. Denkbar wäre, dass Strauss auch an erfolgreiche Muster aus seinen Tondichtungen anzuknüpfen dachte: Erinnert sei an die Auseinandersetzung des Helden mit seinen Widersachern in *Ein Heldenleben* oder an dessen Satyrspiel *Don Quixote*, mit dessen Musik Strauss die tradierte Variationsform parodistisch »ad absurdum« geführt hatte.³⁸ Wie auch immer: Er glaubte, klar zu wissen, wie eine moderne Offenbachiade funktionieren müsse. Deshalb insistierte er unverdrossen, und deshalb fungierte die Operette seit 1916 nolens volens auch für Hofmannsthal bei der gemeinsamen Arbeit als »konstanter stilistischer Orientierungspunkt«.³⁹

2. Bei aller Skepsis aufseiten Hofmannsthals waren sich Dichter und Komponist zumindest einig in der Ablehnung der zeitgenössischen Operette vor allem Wiener Fassung, die sie, wie viele andere, als minderwertige Unterhaltungsware kritisierten. Ansonsten differierten ihre Vorstellungen von Operette erheblich. Strauss zielte auf einen satirischen Text ebenso wie auf vielfältige Einsätze von Musik, und zwar in Nummern wie Arien, Duetten, Ensembles, Liedern, Couplets, Balletten. Auch Hofmannsthal hatte gegen Nummern nichts einzuwenden, plädierte ansonsten für musikalische Bescheidenheit, sei es in Gestalt eines reduzierten Orchesters (wie in *Ariadne*), sei es in Gestalt eines den Text stützenden und nicht zudeckenden Orchestersatzes. Und während Hofmannsthal den Publikumsgeschmack nicht über alles zu stellen gewillt war, schielte Strauss unverhohlen auch deshalb auf die Operette, um wieder in die nach dem *Rosenkavalier* verlassene Erfolgsspur hineinzufinden und dort möglichst auch zu verbleiben.
3. Letzten Endes galt die Operette beiden Autoren als Metapher für das ganz Andere, ja als Idealtypus dessen, was sie bislang am jeweiligen Partner vermisst hatten und hier zu finden glaubten. Strauss wünschte sich nicht mehr den hohen Ton wie bei der *Frau ohne Schatten*, er wollte endlich wieder Texte komponieren, die unmittelbar verständlich, weil der Realität abgewonnen waren und die nicht zahlloser erklärender Vorträge und Episteln seines Librettisten bedurften.

38 Vgl. Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2), Tutzing 1996, S. 348 und 454.

39 Erich Wolfgang Partsch, »Die ›missglückte‹ Operette. Zur stilistischen Position des ›Rosenkavalier‹«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 38 (1983), S. 389–394, hier S. 389.

Hofmannsthal umgekehrt wünschte sich mehr Rücksicht auf seine Dichtungen und deren Verständlichkeit, und er sah in der Operettendiskussion die Chance, sich als Wächter stilistischer Reinheit gegenüber dem robusten Praktiker Strauss zu profilieren. Deshalb pochte er auf die hohe Stillage der Oper und verstand die Operette eher im Sinne von Singspiel, Spieloper oder Komödie. Hier konnte ihm Strauss gerne folgen; auch Hofmannsthal's Maxime, nie lediglich Typen, sondern richtige Menschen auf die Bühne zu stellen, hatte er sich längst zu eigen gemacht. Auch in der gemeinsamen Sehnsucht nach dem Leichten, dem Feinen, Spielerischen, auch Komischen – wie auch immer das nach *Rosenkavalier* und *Ariadne* aussehen mochte – waren sich beide einig, über den Weg dorthin allerdings kaum. Und die Differenzen wurden nicht geringer durch Unsicherheiten, die Strauss' wie Hofmannsthal's Suche nach dem Anderen begleiteten. Den Dichter plagte die Sorge, zum Boulevard hinabsteigen zu müssen, während Strauss angesichts großer Schwierigkeiten bei der Arbeit an seiner Ehekomödie, der späteren Oper *Intermezzo*,⁴⁰ erkennen musste, dass ihm das realistische Genre keineswegs so gut lag, wie er Hofmannsthal gegenüber immer wieder behauptete.

Angesichts derartiger durchaus ernsthafter künstlerischer Differenzen erstaunt es, dass Ende 1922 bzw. Anfang 1923, als Strauss und Hofmannsthal ihre Zusammenarbeit wieder aufnehmen, die Idee einer neuen Operette – der Dichter spricht vorerst von einem Lustspiel oder einer komischen Oper – unvermindert im Raum steht.⁴¹ Allerdings haben sich die Vorzeichen verschoben: Es ist nun Hofmannsthal, der auf das leichte Genre drängt. Dahinter stehen keineswegs nur künstlerische Motive, sondern handfeste ökonomische: Anders als Strauss, der den wirtschaftlichen Kollaps am Ende des Krieges mit der folgenden galoppierenden Geldentwertung gut überstand, fürchtete der Dichter, zu verarmen, sah sich zum Verkauf von Kunstgegenständen

40 Zunächst war Strauss das Stück »ausgezeichnet von der Hand« gegangen (BHH, S. 409; 06.06.1918); die Arbeit am ersten Akt konnte er Anfang Oktober 1918 abschließen. Für den zweiten Akt benötigte Strauss allerdings weit mehr Zeit. Einer ersten im Februar 1919 beendeten Skizze sollten nicht weniger als drei weitere Entwürfe folgen; erst der vierte, der mehr als dreieinhalb Jahre später, am 31.10.1922, abgeschlossen war, genügte den Ansprüchen des Komponisten.

41 Auf Strauss' Bemerkung von Mitte September 1922, er habe »gerade jetzt Lust auf einen zweiten ›Rosenkavalier‹«, reagierte Hofmannsthal positiv: Er wolle versuchen, »ein Szenar für eine komische Oper« zu gewinnen. Allerdings – und hier greift der Dichter umstandslos die frühere Diskussion erneut auf – schwebte ihm für ein solche Projekt eine »viel dünnere Musik« als für den *Rosenkavalier* vor: durchaus »lustspielmäßig«, aber im Sinne komischer Opern etwa von Auber oder Donizetti. Vgl. BHH, S. 484 f.

gezwungen, um seinen Lebensstandard halten zu können, und hoffte ganz offensichtlich auf die finanzielle Sanierung durch ein operettennahes Zugstück.⁴²

Strauss hingegen zeigte sich distanziert.⁴³ Über die Gründe, die den Komponisten zur Ablehnung des Genres bewegten, kann man nur spekulieren. Gewiss beobachtete Strauss mit großem Missbehagen das Auseinanderdriften zwischen den wenig geliebten, aber zugkräftigen Massenkünsten wie Operette, Kino und Revue und einer musikalischen Avantgarde, mit deren Weg er ebenfalls nichts anfangen konnte, der sich große Teile des Publikums verweigerten, die sich aber gerade durch die Gründung der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* öffentlichkeitswirksam positioniert hatte.⁴⁴ Hier war ein eigener Ort zu finden, und Strauss glaubte wohl, in seiner Oper *Intermezzo* – ungeachtet aller Probleme mit dem Werk – diesen Ort vorerst gefunden zu haben. Darüber hinaus hatte er angesichts der deprimierenden Erfahrungen von Kriegs- und Nachkriegszeit damit begonnen, intensiv über sein Œuvre in der Musik- bzw. Kulturgeschichte des Abendlandes nachzudenken; er sah diese große Menschheitsepoche an ihr Ende gekommen und fühlte sich selbst dazu berufen, dieses Ende angemessen zu gestalten.⁴⁵

In der Summe führten derartige Reflexionen dazu, dass die Operette für Strauss als ästhetischer Fixpunkt ihre Strahlkraft verlor. Im Gespräch mit Hofmannsthal betonte er den »unüberbrückbaren Abgrund« zwischen seinen Opern und der »landläufigen Operette« und machte dem Dichter klar, auch zukünftig nicht ohne das große Symphonieorchester auskommen zu können: der Gedanke an ein »dürftiges und gemeines Orchester« erstickte in ihm »alle Lust« zum Komponieren. Das waren Argumente, die Hofmannsthal akzeptierte, nicht jedoch ohne seinerseits zu bemerken, er ziehe den Operettenstar Fritz Massary auf der Bühne den landläufigen Opernsängern, bei denen ihm eher schlecht werde, allemal vor.⁴⁶

Auch die neue Oper, *Die Ägyptische Helena*, wurde nicht von Strauss, wohl aber von Hofmannsthal konsequent in die Nähe der Operette gerückt (merkwürdigerwei-

42 Es genügt, auf Hofmannsthals Briefe an Strauss vom März 1920 zu verweisen (ebd., S. 457 f. sowie 489); auch der Einsatz des Dichters für den *Rosenkavalier*-Film 1923 ist wesentlich vor diesem Hintergrund zu sehen (vgl. seinen Brief an Strauss vom 02.10.1923; ebd., S. 497). Aufschlussreich ist überdies eine Notiz des Dichters aus dem Jahr 1928, in der es heißt: »In den Jahren 1920–23 habe ich successive alles Ersparte, Ererbte, die Mitgift meiner Frau, kurz alles was ich hatte bis nahezu auf den letzten Kreuzer (im Ganzen circa 750–800.000 Friedenskronen) verloren – wie hunderttausend Andere.« (Ulrich Weinzierl, *Hofmannsthal. Skizzen zu seinem Bild*, Wien 2005, S. 84.)

43 Offenbar nach längerer Pause war es im Frühjahr 1923 zu einem Gespräch zwischen Hofmannsthal und Strauss gekommen, in dem der Komponist dem Dichter seine Probleme mit der Operette erläutert hatte. Hofmannsthal reagierte mit einem Brief vom 01.04.1923 (BHH, S. 490).

44 Vgl. Rudolph Réti, »Die Entstehung der IGNM«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 12 (1957), S. 113–117.

45 Dazu Katharina Hottmann, »Kulturgeschichte und Oper«, in: *StraussHb*, S. 96–111.

46 BHH, S. 490.

se ohne dass der Dichter Offenbachs *La belle Hélène* in diesem Zusammenhang je erwähnt hätte). Immer wieder ist von der Leichtigkeit, vom Konversationston ähnlich wie in *Ariadne* und *Rosenkavalier*, von Nummern wie Liedchen, Tänzen und Chören die Rede. Hofmannsthal appelliert an den Komponisten, er möge den Text nur im Gedanken an eine Operette komponieren, dann werde es schon ein echter Strauss werden, und er schwört ihn darauf ein, auch »für die Ohren der gewöhnlichen Menschen« zu schreiben.⁴⁷ Strauss erläuterte Hofmannsthal Ende September 1923 bei einem Treffen in Bad Ischl seine »Kunstabsichten« in der *Frau ohne Schatten* sowie in *Intermezzo*,⁴⁸ und man wird kaum fehlgehen in der Vermutung, dass seine Überlegungen auf Stilgattungen der Oper fokussiert waren, nicht aber auf die Operette. Im Übrigen dürfte er recht bald gewusst haben, dass der leichte Ton auch für *Helena* kaum zu erzielen war⁴⁹ – was ihn wenig zu stören schien, glaubte er doch allen Ernstes, wie er seinem Verleger Fürstner 1927 schrieb, mit dieser Oper könnten »Musik u. Melodie wie der Phönix aus der Asche der Atonalen« aufsteigen; es sei zu hoffen, dass das Werk zumindest die Saison 1928–29 ganz allein »beherrschen« werde.⁵⁰

Bekanntlich erfüllte sich auch diese Prognose nicht, sodass sich alle Hoffnung bei der Protagonisten auf die nächste Oper, *Arabella*, richtete. Mit einem verbesserten zweiten *Rosenkavalier* sollte endlich ein Durchbruch gelingen. Da der Stoff erneut in Wien angesiedelt war, fungierte nun nicht mehr Offenbach, sondern der zweite Klassiker der Operette, Johann Strauß und mit ihm sein Zugstück *Die Fledermaus*, als Referenzpunkt – jedenfalls für Hofmannsthal.⁵¹ Strauss hielt sich eher zurück, klagte über das ihn wenig inspirierende »verfaulte Milieu des Wien von 1866«,⁵² pochte

47 Vgl. vor allem Hofmannsthals Briefe vom 22.09. sowie vom 16.10.1923 (BHH, S. 495 f. u. 499 f.).

48 Ebd., S. 496 (Hofmannsthals Brief vom 02.10.1923).

49 Schon Ende Oktober 1923 bereitete er Hofmannsthal darauf vor, »Stücke wie das erste Duett zwischen Helena und Menelas« könnten »nicht leichten Charakters behandelt werden« und gingen deshalb »über das ›Singspiel‹ weit« hinaus (BHH, S. 502). Hofmannsthal scheint in der Folgezeit vor allem die – nicht unberechtigte – Sorge umgetrieben zu haben, Strauss werde wieder mit einem zu starken Orchester operieren und damit die Verständlichkeit seines Textes erschweren. Vgl. seine Briefe vom 09.08. und vom 08.11.1924, in: BHH, S. 522 f. und 526.

50 Vgl. Strauss' Brief an Fürstner vom 10.08.27 (D-GPrsa). Eine Premiere von *Helena* schon im kommenden Winter in Dresden, so Strauss, sei »inopportun«; auch sei es für das Stück gut, »wenn diesen Winter die Atonalen sich gründlich austoben u. sich möglichst definitiv erledigen. Wenn Publikum u. Presse den dekadenten Jazz gründlich satt haben (diesen Winter wird Kreneks Jonny noch das Feld behaupten, Strawinsky's Ödipus begraben werden, Korngolds Oper ist noch neu) – ich glaube, bis zum 1. Juli 28 wird es gerade der richtige Zeitpunkt sein, daß mit Helena Musik u. Melodie wie der Phönix aus der Asche der Atonalen aufsteigt. [...] alle Direktoren, die dann das Werk geben wollen, können für den Herbst noch alle Vorbereitungen treffen u. Helena wird, so Gott will, allein die Saison 28–29 beherrschen!«

51 Vgl. seinen Brief an Strauss vom 13.11.1927 (BHH, S. 601).

52 Brief an Hofmannsthal vom 20.07.1928 (ebd., S. 640).

auf ein höheres Niveau,⁵³ warf dem Dichter gelegentlich mangelnden Ernst bei der Handlungsführung vor⁵⁴ und monierte sogar »stark prosaische Redensarten«, die sich »nicht ganz auf der Höhe Hofmannsthalscher Diktion« befänden.⁵⁵

Eine Operette konnte unter diesen Umständen natürlich auch *Arabella* nicht werden; immerhin erstaunt es, dass Strauss seinem Dichter, wohl um ihm einen Gefallen zu tun, en passant ein Satyrspiel zu *Helena* vorschlug, mit Fritz Massary als Operettenstar in der Hauptrolle, der man »ein paar hübsche Couplets« in den Mund legen könne.⁵⁶ Doch das war im Juni 1929, nicht einmal vier Wochen vor Hofmannsthals Tod.⁵⁷

Schließen wir diesen Durchgang durch die Werkstattbriefe ab mit einem kurzen Schwenk auf die Zusammenarbeit von Strauss mit Joseph Gregor. Bei der ihr vorausgegangenen Komposition der *Schweigsamen Frau*, für die Stefan Zweig den Text geliefert hatte, spielte die Orientierung an der Operette keine Rolle; zu eindeutig verstand Strauss das neue Werk von Anfang an als seinen Beitrag zur Gattung der Opera buffa in der großen Tradition der beiden Figaro-Stücke von Mozart und Rossini.⁵⁸ Erst angesichts der erzwungenen Kollaboration mit Gregor, einem wenig geliebten Amateurlibrettisten, den Strauss meilenweit entfernt von Hofmannsthal wie von Zweig verortete und der zu jenem pathetischen Ton neigte, der dem Komponisten nur allzu leicht auf die Nerven ging, beschwor Strauss wieder das Ideal der Operette, um von Gregor die richtigen Stoffe und Verse zu bekommen.⁵⁹ Und es überrascht wenig, dass Strauss begeistert auf das seinerzeit missachtete *Danae*-Szenarium Hofmannsthals zurückgriff, als Willi Schuh es ihm in Erinnerung brachte, und Gregor

53 Ebd., S. 605 (Brief vom 18.12.1927).

54 Ebd., S. 625 (Brief vom 03.05.1928).

55 Ebd., S. 630 (Brief vom 13.05.1928).

56 Ebd., S. 690 (Brief vom 15.06.1929).

57 Zu den differierenden Vorstellungen Hofmannsthals und Strauss' über die Operette vgl. auch Reinhold Schlötterer, »Hugo von Hofmannsthals Vorstellung von Moderne und ihre Auswirkung auf die Musik von Richard Strauss«, in: *Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium München, 21. bis 23. Juli 1999*, hrsg. von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 17), Berlin 2001, S. 13–29, hier S. 26.

58 Vgl. Walter Werbeck, »... in seiner Vermischung von edler Lyrik und Posse ein vollständig neues Genre auf dem Gebiet der Opera buffa? Anmerkungen zur *Schweigsamen Frau* von Stefan Zweig und Richard Strauss«, in: *Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001*, hrsg. von Julia Liebscher (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 19), Berlin 2005, S. 71–83.

59 Vgl. Strauss' Briefe vom 27.07.1936 (»im Styl einer feineren Operette«) oder vom 15.02.1937 (»leichte mythologische Operette«), in: *BJG*, S. 72 u. 79. Stets geht es um die spätere *Liebe der Danae*.

befahl, es zu einem Opernbuch auszuarbeiten.⁶⁰ Es folgten die bekannten Mahnungen (Strauss hätte sie aus der inzwischen publizierten Korrespondenz mit Hofmannsthal abschreiben können) an seinen Autoren, den Operettenstil nicht aus den Augen zu verlieren, und hübsche gereimte Couplets, niedliche Tänzchen, Erzählungen im Balladenton und überhaupt »Operette in feinsten Form« zu liefern.⁶¹ Doch erneut ließen sich die Wünsche nicht erfüllen. Erstens wusste Strauss, wieder einmal, selbst nicht recht, wie die Operette konkret aussehen könnte und verunsicherte Gregor, indem er ihm erst Verse, dann aber, um »leeres Wortgeklingel« zu vermeiden, »präziseste Prosa« verordnete.⁶² Außerdem reicherte er den Plot mit der Figur des Jupiter und sentimentalisierten Rückblenden auf Wagners *Meistersinger* und *Götterdämmerung* an.⁶³ Und schließlich sparte auch Gregor nicht mit Kritik an dem aus seiner Sicht viel zu dünnen Entwurf Hofmannsthals, den er an der »unteren Grenze der Operette« ansiedelte.⁶⁴ Von diesem Genre ist die *Liebe der Danae*, natürlich, denn auch weit entfernt.

Ein kurzes zweites Resümee:

Eine Operette konnte Strauss schon deshalb nicht komponieren, weil er sich nicht zum Verzicht auf die hohe Stillage der Oper, und das hieß zum Verzicht auf eine prinzipiell durchkomponierte Partitur durchringen konnte und wollte. Zudem entwickelte er im neu komponierten Vorspiel der zweiten Fassung von *Ariadne auf Naxos* sein Ideal eines flexibel besetzten, zwischen motivischer Dichte und einfacher Begleitung pendelnden Orchesters, das die lebhaften Konversationen der verschiedenen Personen trägt, ohne sein Eigenleben aufzugeben. Angesichts der Bedeutung, die Strauss diesem neuen Konversationsstil beimaß, und angesichts der Konsequenz, mit der er ihn weniger in der *Frau ohne Schatten* als vielmehr in *Intermezzo* nun auch innerhalb des großen Apparates realisierte, war klar, dass sein Weg von jeglicher Operette klassischen Stils mit ihrem dem Singspiel entlehnten Wechsel zwischen gesprochenen Dialogen und Liedern bzw. Couplets, Ensembles, Balletten etc. fort führen musste. Aber auch seine Dichter taten sich schwer. Hofmannsthal verweigerte sich bzw.

60 Ebd., S. 66 f. (Brief an Gregor vom 23.06.1936). Damals dachte Strauss noch daran, auch Zweig könne sich an der Arbeit beteiligen.

61 Ebd., S. 81 (Brief vom 24.02.1937).

62 In seinem Brief vom 24.02.1937 (ebd., S. 80) hatte Strauss Gregor noch den »Coupletstyl« empfohlen: »Kurze, scharf poinierte Gstanzerln – womöglich gereimt.« 14 Monate später hingegen heißt es, Gregor solle doch bitte »den Dialog in präzisester Prosa« ausarbeiten, »keine Poesie, keine Verse, die so leicht zu leerem Wortgeklingel verführen.« (Ebd., S. 102).

63 Ebd., S. 90 (Brief vom 30.01.1938).

64 Ebd., S. 112 (Brief an Strauss vom 11.05.1938).

forderte insgesamt weniger Musik, während Gregor sich immer neuen kulturhistorisch getränkten Wünschen des so hoch verehrten Komponisten ausgesetzt sah, die den *Danae*-Plot zusätzlich befrachteten. Das Schlagwort Operette diente zuletzt im Grunde nur noch als eine Art Warnungsakzidens: Wer es verwendete, wünschte vom jeweils anderen die Revision bisheriger Positionen.

Es drängt sich der Eindruck auf, die Operette habe für Strauss und seine Textdichter immer nur als positiv wie negativ verstandener Referenzpunkt fungiert, sei jedoch konkret nie realisiert worden. Ulrich Konrad sprach jüngst von der Operette als einem »Modell«, von dem sich letztlich nicht klar sagen lasse, welche »praktische und ästhetische Bedeutung« ihm für die Bühnenwerke von Strauss tatsächlich zukomme.⁶⁵ Dass die Operette als das jeweils Andere allerdings als ästhetische Bezugsgröße durchaus die Konzeptionen von Hofmannsthal wie Strauss beeinflusste – sei es, dass man die Klassiker von Offenbach und Johann Strauß beachtete, sei es, dass man die zeitgenössische Produktion verachtete und sich von ihr zu separieren suchte –, scheint mir unstrittig zu sein. Darüber hinaus gibt es zumindest eine Oper, die seit jeher, sogar vom Komponisten selbst, ganz konkret mit der Operette in Verbindung gebracht worden ist. Ich meine die lyrische Komödie *Arabella*, das letzte Produkt der Zusammenarbeit mit Hofmannsthal. Roland Tenschert wurde von Strauss 1943 über die künstlerischen Absichten dieses Stückes dahingehend informiert, hier hätten Hofmannsthal und er einen »zärtlichen Nachklang von Johann Strauß' klassischer Operette« und eine »opernmäßige« Überhöhung der *Fledermaus* zu realisieren versucht. »Den Angelpunkt des Ganzen«, so Tenschert, »bildet in ›Arabella‹ wie in der ›Fledermaus‹ das Ballfest im Mittelakt. Wie hier das ›fidele Gefängnis‹, bringt dort das verschlafene Hotelfoyer des Schlußaufzugs zunächst die Ernüchterung und darauf die Entwirrung des Konflikts.«⁶⁶ Katharina Hottmann bezeichnete *Arabella* sogar, Stephan Kohler folgend, als »Operette über die Operette«,⁶⁷ während wiederum Ulrich Konrad meinte, es ginge zu weit, »die Reflexion der Gattung Wiener Operette als zentrale Werkidee« des Stückes anzusehen.⁶⁸

Die zahlreichen Operettenmotive des Stückes sind in der Forschung schon ausführlich diskutiert worden.⁶⁹ Sie konzentrieren sich insbesondere im zweiten Akt, der in großen Teilen auf einem Ball spielt; hier konnte Hofmannsthal außer an die *Fle-*

65 Ulrich Konrad, »Intermezzo – Die Ägyptische Helena – Arabella«, in: *StraussHb*, S. 214–241, hier S. 235.

66 Roland Tenschert, »Erinnerungen an Strauss«, hier zit. nach Hottmann, »Die andern komponieren«, S. 461. Vgl. auch Tenschert, »Aus meinen Erinnerungen an Richard Strauss«, in: ders., *Straussiana aus vier Jahrzehnten*, hrsg. von Jürgen Schaarwächter (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikedokumentation 18), Tutzing 1994, S. 187–201, hier S. 189.

67 Hottmann, »Die andern komponieren« (wie Anm. 9), S. 470.

68 Konrad, »Intermezzo«, S. 236.

69 Vgl. erneut Hottmann, »Die andern komponieren« (wie Anm. 9), S. 471–476.

Fledermaus an einen weiteren Klassiker der Wiener Operette, Richard Heuberger's *Der Opernball* von 1876, anknüpfen, deren Dekorationen man übrigens bei der Wiener Erstaufführung von *Arabella* für den zweiten Akt verwendete.⁷⁰

Der Ball in *Arabella* beginnt mit dem von der Fiakermilli gesungenen Lied »Die Wiener Herrn verstehn sich«,⁷¹ einem für die Operette typischen Einlagestück in Gestalt einer für das Genre ebenso obligatorischen Polka mit punktiertem Auftaktrhythmus, den Strauss genauso auch in der *Fledermaus* finden konnte.⁷² Im Lied preist Milli die Ballkönigin als neuen Stern am Himmel der Wiener Herren, zielt damit auf die Hauptfigur Arabella, die sich kurz vorher mit Mandryka, der aus den kroatischen Wäldern in die ihm eher fremde Großstadt Wien gekommen ist, verlobt hat und sich auf dem Ball von ihrer Mädchenzeit und den dazu gehörigen Verehrern verabschieden möchte. Doch der Ball hat es in sich: Mandryka, der von derlei Festivitäten wenig versteht, fühlt sich trotz seiner Hochstimmung nicht recht wohl in seiner Haut, Arabella ist ungehalten, weil sie die Anwesenheit des Verlobten, den sie gebeten hatte, sie ein letztes Mal allein zu lassen, als Eifersucht deutet, und ihre Freunde sind entsetzt ob ihrer Ankündigung, dies sei ihr letzter Ball.

Strauss reagiert mit einer gleichsam verfremdeten Polka. Eine deutliche Gesangsmelodie schreibt er lediglich in der 5. und 6. Zeile,⁷³ unterbricht Millis Textvortrag ansonsten durch Koloraturen. Auch gerät die Koordination zwischen Gesang und Orchester gelegentlich durcheinander, und schon vor dem Refrain scheint das Lied mit der Polka zu Ende zu sein, wird jedoch in einem metrisch (durch Hemiolen) und harmonisch komplizierten Walzer, den auch der Chor aufnimmt, zu Ende gebracht. Zwar besitzt das Lied einen festen tonalen Rahmen (G-Dur), und sowohl in der Polka wie im Walzer dominieren die für Strauss so typischen quadratischen Taktgruppen. Doch soll das Publikum gewissermaßen mit den Ohren Mandrykas hören, dem selbst ein einfaches Lied fremdartig daherkommt, weil er sich fremd und unbehaglich fühlt – ganz im Gegenteil zur vorausgegangenen Verlobung, in der Mandryka und Arabella, wie die ungetrübte Musik verrät, ganz mit sich im Reinen sind.⁷⁴

Nimmt man das Lied der Fiakermilli als *pars pro toto*, so kann man Strauss' Deutung von *Arabella* als opernhafte Überhöhung der Operette nachvollziehen: Es ging darum, die Ingredienzien der leichten Muse einerseits zu zitieren und sie andererseits zu psychologisieren bzw. gleichsam psychologisch zu inszenieren: Sie sind da, aber sie bilden nicht lediglich einen musikalischen Fundus, sondern sie werden mit allen verfügbaren modernen Mitteln auf die Befindlichkeiten der handelnden Perso-

70 Ebd., S. 475.

71 RSE 13, S. 233–237.

72 Etwa bei »O je, o je, wie rührt mich dies« im Terzett Rosalinde, Adele, Eisenstein aus dem ersten Akt.

73 Zum Text: »Sie finden einen neuen Stern / gar schnell heraus, die Wiener Herr'n«.

74 Etwa in »Und du wirst mein Geliebter sein«, RSE 13, S. 225–229.

nen zugeschnitten – und dies mit einer Konsequenz, die jede vorschnelle Identifizierung auch mit der zeitgenössischen Operette verbietet. *Arabella* ist sicher nicht eine Operette über die Operette, vielleicht aber doch eine Oper über die Operette, und damit Reverenz an eine Gattung, die Strauss so lange wie kaum ein anderes Genre des Musiktheaters beschäftigt hat.

Fortschreibungen: Der Tantaliden-Clan in Richard Strauss' *Elektra* und *Ägyptischer Helena* sowie in Manfred Trojahns *Orest*

Robert Maschka

Die Sensationspresse würde Sonderauflagen drucken, fände sie unter heutigen Royals solch grauenhafte Familienverhältnisse vor wie diejenigen im mythischen Königshaus des Tantalos. Da verwundert es nicht, dass auch die antiken Dramatiker immer wieder auf die Tantaliden schauten: In nicht weniger als 13 ihrer 30 vollständig überlieferten Tragödien treten die Nachfahren des Tantalos auf.¹ Und auch auf der Opernbühne waren die Tantaliden zu allen Epochen zu erleben. Richard Strauss' *Elektra*, uraufgeführt 1909, seine *Ägyptische Helena* von 1928/1933 und Manfred Trojahns 2011 uraufgeführter *Orest* sind also keineswegs Tantaliden-Solitäre, geschweige denn die einzigen Glanzlichter im unüberschaubaren musikhistorischen Dickicht des Opernrepertoires. Um sich nicht im Gewimmel dieses variantenreichen Sagen-Theaters zu verlieren, sei das Mordgeschehen in Heiner Müllers Zusammenfassung aus dem Jahre 1969 vergegenwärtigt.

»Tantalos, König in Phrygien, raubt die Speise der Götter, schlachtet Pelops, seinen Sohn, setzt ihn den Göttern vor. Die Götter erkennen die Mahlzeit, nur Demeter ißt von einer Schulter. [...] Die Götter verfluchen sein Geschlecht. [...] Thyestes, Sohn des Pelops, bricht die Ehe seines Bruders Atreus. Atreus erschlägt die Söhne seines Bruders und bewirtet ihn mit ihrem Blut und Fleisch. Thyestes tut seiner eigenen Tochter Gewalt an. Ihr Sohn Aigisthos tötet Atreus. Agamemnon, Sohn des Atreus, nimmt Klytaimnestra zur Frau, sein Bruder Menelaos ihre Schwester Helena. Helena wird von Paris verführt, folgt ihm nach Troja, der Trojanische Krieg beginnt. Zum ersten Kriegsoffer bestimmt ein Seherspruch

1 Im *Ceuvre* des Aischylos handelt es sich um die drei zur *Orestie* gehörigen Stücke. Bei Sophokles treten in der *Aias*-Tragödie die beiden Atriden-Söhne Agamemnon und Menelaos auf. Hinzu kommt die *Elektra*-Tragödie des Sophokles. Bei Euripides handelt es sich um folgende Stücke: *Die Troerinnen*, *Elektra*, *Iphigenie im Taurerlande*, *Orestes*, *Iphigenie in Aulis*, *Hekabe*, *Andromache* und *Helena*. Die Titel-Nennungen folgen Ernst Buschors *Gesamtausgabe der griechischen Tragödien*, 10 Bände, Zürich, München 1979.

Iphigenie, Tochter Agamemnons und der Klytaimnestra. [...] Klytaimnestra und Aigisthos töten Agamemnon, nach seiner Heimkehr aus zehn Jahren Krieg, im Bad mit Netz Schwert Beil. Elektra, zweite Tochter Agamemnons, rettet Orestes, ihren Bruder, vor dem Schwert des Aigisthos und schickt ihn nach Phokis. [...] Zwanzig Jahre lang träumt Klytaimnestra den gleichen Traum: eine Schlange saugt Milch und Blut aus ihren Brüsten. Im zwanzigsten Jahr kehrt Orestes heim nach Mykene, erschlägt Aigisthos mit dem Opferbeil, nach ihm seine Mutter, die mit entblößten Brüsten vor ihm steht und um ihr Leben schreit.«²

Bis auf die Klytämnestra-Tochter Chrysothemis und Hermione, das Kind des Menelaos und der Helena, führt uns Heiner Müllers blutige Genealogie nicht zuletzt jene Gestalten vor Augen, die in den drei hier zur Debatte stehenden Opern eine Rolle spielen. Auch ist die Reihenfolge von Orests Mordopfern gegenüber der Strauss-Oper *Elektra* vertauscht. Vor allem aber fasziniert Müllers Chronique scandaleuse, weil sie einen mörderischen Mechanismus vergegenwärtigt, der aus Tätern Opfer und aus Opfern Täter macht. Der Treibstoff dieses Mechanismus ist das Erinnern der jeweils vorausgegangenen Untaten. Und so ist sowohl in den beiden Opern von Strauss als auch in derjenigen Trojahns die Erinnerung Hauptmovers der Handlung. In der *Ägyptischen Helena* hat die Erinnerung sogar ein eigenes, wortgezeugtes Leitmotiv erhalten (Abb. 1).³



Abb. 1: R. Strauss, *Die ägyptische Helena*, 2. Akt, T. 8 (m. A.) nach Ziff. 103⁴

- 2 Heiner Müller, »Elektratext«, in: ders., *Werke, Band 1: Die Gedichte*, hrsg. von Frank Hörnigk, Frankfurt am Main 1998, S. 197 f.
- 3 Stefan Keym hat mich am Rande des Symposiums auf die verblüffende Parallele zum B-A-C-H-Motiv aufmerksam gemacht. In der Tat ist die Intervall-Konstellation des Erinnerungsmotivs lediglich um eine große Terz aufwärts verschoben, und sein Modulationsgang führt überdies von B- nach H-Dur, womit wiederum die Außentöne des B-A-C-H-Motivs tonartlich angeschlagen werden.
- 4 Notenbeispiel entnommen aus: Richard Strauss, *Die Ägyptische Helena. Oper in zwei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Opus 75. Vollständiger Klavierauszug mit Text von Otto Singer*, Berlin: Furstner 1928, S. 237. Die weiteren Ausführungen und Stellen-

Es soll also darum gehen, wie insbesondere der Umgang mit der Vergangenheit das Profil der Figuren prägt – und zwar in musikalischer Hinsicht. Überdies bestimmt die Erinnerung, wie sich zeigen wird, das Verhältnis der drei zur Debatte stehenden Werke zueinander. Abgrenzung, Gegenpositionierung, Reverenz, Fortschreibung: Mithilfe dieser Begriffe lassen sich die drei Stücke zueinander in Beziehung setzen. Andere interessante Aspekte – etwa die Umformung der antiken Quellen und entstehungsgeschichtliche Zusammenhänge – werden daher in den Hintergrund treten und nur angesprochen werden, wenn sie für unsere Überlegungen relevant sind, zumal sie mit Blick auf die beiden Strauss-Opern von der Forschung ohnehin hervorragend aufbereitet worden sind.

Wenn wir uns zunächst auf Strauss' *Elektra* konzentrieren, will ich auch nicht wiederholen, was in der Forschungsliteratur bereits zum viel diskutierten Avantgardismus der Partitur, zu Strauss' Überlegungen zur sogenannten Nervenkontrapunktik oder zum Archaischen⁵ in der *Elektra* gesagt wurde. Auch ist andernorts bereits viel Erhellendes über den Einfluss der Psychologie Sigmund Freuds auf das hysterische Profil der Protagonistinnen in der *Elektra* gesagt worden, etwa von der Literaturwissenschaftlerin Kristin Uhlig.⁶ Uhlig bringt auch Friedrich Nietzsches *Zweite Unzeitgemäße Betrachtung* »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben« als denkbare Inspirationsquelle für Hofmannsthals *Elektra*-Konzeption im Spannungsfeld von verdrängter oder obsessiv im Bewusstsein gehaltener Vergangenheit ins Gespräch.⁷ In diesem Traktat versucht Nietzsche »die Grenze zu bestimmen, an der das Vergangene vergessen werden muss, wenn es nicht zum Todtengraber des Gegenwärtigen werden soll«.⁸ Zur Veranschaulichung dieser Problematik stellt Nietzsche uns zwei Menschentypen vor Augen. So gebe es einerseits Menschen, die

angaben zu Strauss' *Ägyptischer Helena* stützen sich sowohl auf diese Ausgabe im Klavierauszug als auch auf die Partitur: RSE 12.

- 5 So rufe Strauss nach Michael Walter »in der *Elektra* das Archaische (und als dessen hervorstechendes Merkmal das Brutale) durch das Namensmotiv des Agamemnon in den ersten Takten hervor.« (Michael Walter, »*Elektra* – germanisches Fortissimo und ästhetische Konstruktion«, in: Richard Strauss. *Der griechische Germane*, hrsg. von Ulrich Tadday [= Musik-Konzepte, N. F. 129/30], München 2005, S. 51–67, hier S. 58.
- 6 Siehe Kristin Uhlig, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*, Freiburg im Breisgau 2003. In diesem Zusammenhang verweise ich insbesondere auf das Kapitel »Die Pathologisierung des mythischen Geschehens: *Elektra*«, S. 133–174.
- 7 Ebd., S. 153 f.
- 8 Friedrich Nietzsche, »Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben«, in: ders., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–III*,

»an einem einzigen Erlebniss, an einem einzigen Schmerz, oft zumal an einem einzigen zarten Unrecht, wie an einem ganz kleinen blutigen Risse unheilbar verbluten; es giebt auf der anderen Seite solche, denen die wildesten und schauerlichsten Lebensunfälle und selbst Thaten der eigenen Bosheit so wenig anhaben, dass sie es mitten darin oder kurz darauf zu einem leidlichen Wohlfinden und zu einer Art ruhigen Gewissens bringen.«⁹

Zwar handelt es sich bei der Ermordung des Agamemnon durch die eigene Frau um kein zartes, sondern um ein ruchloses Unrecht, das seiner Tochter Elektra zu schaffen macht. Zwar mag Chrysothemis nicht durch »Thaten der eigenen Bosheit« belastet sein: Dennoch findet die Schwesternkonstellation der Oper in Nietzsches Gegenüberstellung von vergangenheitsfixierten und geschichtsvergessenen Menschentypen eine auffällige Parallele. Doch wenn wir die musikalische Konzeption der Partien vergleichen, so weist die Gestaltung der Titelpartie die größere Komplexität auf, die aus Elektras rebellischer Intellektualität und Intensität herrührt. Für Elektra ist der Mord an ihrem Vater das Urverbrechen schlechthin, und für Strauss' Komposition übrigens auch: Bekanntlich umklammert das namengezeugte Agamemnon-Motiv die Handlung, eine bedeutsame Erweiterung gegenüber der literarischen Vorlage von Hofmannsthal. Elektra entwickelt aus ihrer Fixierung auf den Mord geradezu ihren Vergangenheits, Gegenwart und Zukunft in sich fassenden Weltbegriff, dessen musikalische Ausprägungen wir hier charakterisieren wollen. Das Gegenwartsidiom ist wie in der Oper insgesamt in zerbrochener Syntax, in grellen Instrumentaleffekten, rabiater Rhythmik und in einer bitonal gestörten Harmonik präsent. Und Elektra selbst ist von dieser beschädigten Gegenwart gezeichnet. Das wird gleich zu Beginn ihres Auftrittsmonologs deutlich (Abb. 2).

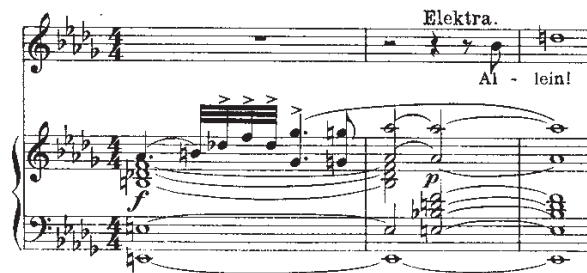


Abb. 2: R. Strauss, *Elektra*, T. 3 vor Ziff. 35: Beginn des Auftrittsmonologs mit Elektra-Motiv¹⁰

hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (= Werke. Kritische Gesamtausgabe 3.1), Berlin und New York 1972, S. 239–330, hier S. 247.

⁹ Ebd.

¹⁰ Notenbeispiel entnommen aus: Richard Strauss, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Op. 58*, Klavierauszug von Otto Singer, Berlin:

Ihr Personenmotiv¹¹ geht aus dem sogenannten Elektra-Akkord hervor und versucht sich aus dessen harmonischem Zwiespalt zwischen E-Dur und Des-Dur in tristanesk aufsteigender Chromatik herauszuwinden. Doch die Auflösung des harmonischen Spannungszustands durch die chromatische Sehnsuchtsgebärde will sich nicht einstellen, sodass Bernd Edelmann zu Recht konstatiert: »Der hohe Dissonanzgrad des *Elektra*-Akkordes ist Ausdruck einer zerstörten Seele.«¹²

Vergangenheit und Zukunft hingegen verschränken sich, wie weiterhin am Auftrittsmonolog exemplifiziert werden soll, in einer Musik, die ganz aus Elektras Innerem herauszutönen scheint. Tertium comparationis ist hierbei die tonale Fixierung. So geschieht die Anrufung des toten Vaters – basierend auf dem Agamemnon-Motiv und einer markanten akkordischen Wendung in triolischen Vierteln – in klarem b-Moll.¹³ Wenn freilich Elektras Totengedenken zur Textstelle »So kommst du wieder« in Prophetie umschlägt, wird im Orchester ein markantes Oktaven-Motiv eingeführt,¹⁴ das alsbald in c-Moll pathetische Dominanz gewinnt.¹⁵ Mit seinen drei nachschlagenden Sechzehnteln verweist das Motiv übrigens auf Wagners *Götterdämmerung*, wo etwa zur Einleitung und zu Beginn von Brünnhildes Schlussgesang ebenfalls eine rhythmische Akkordfigur mit nachschlagenden Sechzehnteln im Orchester die Endzeit ankündigt.¹⁶

Dass die tonale Ausrichtung als Bindeglied zwischen Vergangenheit und Zukunft fungiert, sei an zwei weiteren Stellen des Monologs verdeutlicht. Zum einen an jener Erinnerungsmusik nach Elektras Aufforderung an den toten Vater »Zeig dich deinem Kind.« Hier, ab dem neunten Takt nach Ziffer 45, hebt in den Geigen ein triolischer As-Dur-Gesang an, in dem sich familiäre Verbundenheit bekundet. Er evoziert die Vorstellung von Geborgenheit und des Heilseins. Gemäß der Spielanweisung *molto espressivo* transzendiert die Kantilene die schlichte Aussage des Textes, sodass in der

Fürstner 1908, S. 20. Die weiteren Ausführungen und Stellenangaben zu Strauss' *Elektra* stützen sich sowohl auf diese Ausgabe im Klavierauszug als auch auf die Partitur: RSE 4.

11 Die ältere Forschungsliteratur, etwa Norman del Mar, sieht im Elektramotiv »specifically the consuming hatred which Elektra bears towards her mother and stepfather« zum Ausdruck gebracht (Norman Del Mar, *Richard Strauss. A critical commentary on his life and works*, Band 1, London 1962, S. 298). Die jüngere Forschungsliteratur hingegen betont den Bezug zur »einsamen Seelenverfassung« Elektras, so Reinhard Gerlach, »Die Tragödie des inneren Menschen. »Elektra«-Studien«, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Josef Kuckertz u. a., Laaber 1990, S. 389–416, hier S. 400. Mit Blick auf den Textbeginn des Auftrittsmonologs »Allein! Weh, ganz allein« schließe ich mich Gerlachs Auffassung an.

12 Bernd Edelmann, »Strauss und Wagner«, in: *StraussHb*, S. 66–83, hier S. 74.

13 Sechs Takte vor Ziffer 37, zur Textstelle »Agamemnon! Agamemnon! Wo bist du«.

14 Während des Monologs ab dem fünften Takt nach Ziffer 42.

15 C-Moll tritt mit Ziffer 44 ein und bleibt bis zwei Takte nach Ziffer 45 Tonika.

16 Dritter Aufzug, Takt 1232–1235, bei »Starke Scheite schichtet mir dort«, siehe Richard Wagner, *Götterdämmerung. Dritter Aufzug und Kritischer Bericht*, hrsg. von Hartmut Fladt (= Sämtliche Werke 13.3), Mainz 1982, S. 222 f.

Musik ein nostalgisches Moment zum Tragen kommt, das im Text allenfalls angedeutet ist. Zum andern greift die von Elektra zur Sühnung des Mordes visionär herbeigesehnte Gewaltorgie mit den um das Grab des Vaters tanzenden Kindern melodische Details des eben erwähnten Kantilenenthemas zwar auf; nun rückt aber das rhythmische Moment in den Vordergrund, und der punktierte Dreiertakt wird zum bestimmenden rhythmischen Pattern. Prominentes Vorbild hierfür könnte der erste Satz von Beethovens Siebter Sinfonie gewesen sein, die Wagner einst aufgrund ihrer rhythmischen Vehemenz als »Apotheose des Tanzes«¹⁷ bezeichnet hatte. Die Harmonik hat hier mit ihren Rückungen etwas Ungestümes, insbesondere wenn sie an die Spitzentöne der Gesangspartie gebunden sind. Es handelt sich bei diesen ekstatischen Eruptionen um Ausbruchsversuche, um Entrückungen: als wolle Elektra durch die Kraft ihrer Vorstellung in eine von der Mordtat gereinigte Welt hinübergelangen – im konkreten Fall nach C-Dur, wenn es gegen Schluss des Monologs heißt: »Und glücklich ist, wer Kinder hat, die um sein hohes Grab so königliche Siegestänze tanzen.«¹⁸

Es sei hier nun nicht weiter darauf eingegangen, wie Strauss im Finale zum wortlosen Tanz der triumphierenden Elektra nicht zuletzt unter Rückgriff auf das im Auftrittsmonolog exponierte motivische Material die apothetischen Entgrenzungs- und Imaginationen der Elektra in monumentalerem Format durch eine Musik der Verausgabung übersteigert und schließlich zusammenbrechen lässt: Jedenfalls drängt sich hier unwillkürlich eine Parallele zum chaotischen Ende von Maurice Ravels elf Jahre später uraufgeführtem Poem *La Valse* auf.

Dafür sei auf einen blinden Fleck in Elektras Narrativ bezüglich ihres Vaters aufmerksam gemacht. Ausgeblendet ist nämlich, was in Hofmannsthals Vorlage – der sophokleischen *Elektra* – durchaus diskutiert wird: Agamemnons Mord an Elektras älterer Schwester Iphigenie. Um das Bild des Vaters verklären zu können, ist Elektra ihrerseits, was sie ihrer Mutter vorwirft: eine Verdrängerin. Die nostalgische Familien-Kantilene erweist sich damit als Lebenslüge. Deshalb kann gar nicht genug betont werden, wie bedeutsam die Umrahmung der Oper mit dem Agamemnon-Motiv ist. Denn mit der Ermordung Klytämnestras ist die tantalidische Gewaltspirale ja nicht außer Kraft gesetzt. Und so ist es nur folgerichtig, dass nach Elektras finalem Zusammenbruch die Rufe ihrer Schwester nach Orest nicht wie bei Hofmannsthal ins Leere gehen, sondern vom Orchester mit dem Agamemnon-Motiv beantwortet werden.

Überdies hat Strauss mit dem musikalischen Profil der Chrysothemis dem Stück eine weitere Weisheit einkomponiert: Die Musik sympathisiert nämlich hemmungslos mit dieser von Lebensgier getriebenen Antiheldin, die es aus der Not ihres schäbigen Daseins

17 Richard Wagner, »Das Kunstwerk der Zukunft (1849)«, in: ders., *Reformschriften 1849–1852*, hrsg. von Dieter Borchmeyer (= Dichtungen und Schriften 6), Frankfurt am Main 1983, S. 9–157, hier S. 66.

18 C-Dur tritt sieben Takte nach Ziffer 61 vollgültig ein.

am Hof zu Mykene nach einem durch und durch konventionellen »Weiberschicksal«,¹⁹ wie sie sagt, mit Heirat und Mutterglück verlangt. Zwar wird sie wegen ihrer sich aufs kreatürliche Überleben²⁰ beschränkenden Wünsche von Elektra als »armes Geschöpf«²¹ denunziert. Doch in der Musik? Dort darf Chrysothemis in der Emphase ihrer walzernden Es-Dur-Gesänge²² ihr unbedingtes Ja zum Leben feiern.

Anders als Elektra, die zwischen Vergangenheit und Zukunft taumelt, ist Chrysothemis Gegenwartsmensch: auch in ihrem Schmerz über den angeblichen Tod des Orest, als sie »wie ein verwundetes Tier«²³ – so Hofmannsthals Regiebemerkung – aufheult. Ihr Verhältnis zu Agamemnon, zur Mutter und letztlich auch zur ohnmächtig rebellierenden Schwester ist aufgrund der Weigerung, sich von der Vergangenheit vereinnahmen zu lassen, pragmatisch. Der Vater ist zwar nicht vergessen, die Mutter zwar gefürchtet, doch dominant ist für Chrysothemis allein das Streben nach »leidlichem Wohlbefinden«, so noch einmal Nietzsches Wort, weshalb sich Chrysothemis auch nicht von Elektra zum Mord an Klytämnestra und Aegisth überreden lässt. Und aufgrund ihres Pragmatismus' wird Chrysothemis, ohne auch nur an ihre vorausgegangene Verweigerung einen Gedanken zu verschwenden, den durch Orests Doppelmord initiierten Umsturz »fast schreiend vor Erregung«²⁴ begrüßen. In Falk Richters Frankfurter Inszenierung vom Oktober 2004 hüpfte sie gar in frenetischem Jubel über die Leichensäcke jener Toten hinweg, die Orests Opfer geworden waren: eine anhängliche Mitläuferin des triumphierenden Bruders. Allenfalls wird Chrysothemis als einziges der Agamemnon-Kinder unbeschadet aus der Mordgeschichte herauskommen, weil ihr Opportunismus jenseits von Gut und Böse das Leben sichert.

Anders als die intuitive Lebensbejagerin Chrysothemis hat Strauss den Orest mit einem reflektierenden Bewusstsein ausgestattet. Das erweist sich zu Beginn seines Auftritts. Als Todesbote in eigener Sache verbirgt Orest hier aus Sicherheitsgründen

19 Strauss, *Elektra*, Klavierauszug, S. 51.

20 Auch hier ist eine Parallele zu Nietzsches bereits erwähnter *Zweiter unzeitgemäßer Betrachtung* evident. Denn Nietzsche exemplifiziert dort, S. 244, das Phänomen der Geschichtsvergessenheit am augenblicksorientierten Vegetieren von Herdentieren: »Betrachte die Heerde, die an dir vorüberweidet: sie weiss nicht, was Gestern, was Heute ist, springt umher, frisst, ruht, verdaut, springt wieder, und so vom Morgen bis zur Nacht und von Tage zu Tage, kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust, nämlich an den Pflock des Augenblicks und deshalb weder schwermütig noch überdrüssig.« Elektra verwendet immer wieder, um ihre Verachtung für die Geschichtsvergessenheit der sie umgebenden Personen zu bekunden, Tiermetaphern. Insbesondere die zu Beginn der Oper von den Mägden zitierten Beschimpfungen vonseiten Elektras sind von Tiervergleichen durchzogen – wie das Libretto insgesamt.

21 Strauss, *Elektra*, Klavierauszug, S. 46.

22 Siehe etwa Chrysothemis' Ausruf »Kinder will ich haben, bevor mein Leib verwelkt« etc. ab dem vierten Takt nach Ziffer 86 oder die Textstelle »Und auf einmal sind sie entbunden ihrer Last« etc. ab Ziffer 102.

23 Strauss, *Elektra*, Klavierauszug, S. 120, Regiebemerkung zu Ziffer 1a.

24 Ebd., S. 237, Regiebemerkung zu Ziffer 235a.

Elektra seine wahre Identität. Szenisch gesehen, handelt es sich also um einen Trug, um eine Theater-auf-dem-Theater-Situation. Nichts davon aber in der Musik: Hier ist der Ton ganz auf die Totenklage gestellt, nicht unähnlich der Todesverkündigung aus Wagners *Walküre*. Wie bei Wagner bürgt eine orakelhafte Akkordfolge im tiefen Blech²⁵ – ein Personenmotiv des Orest – für feierlichen Ernst, ebenso das getragene Melos der Singstimmen im ritualhaft anmutenden Wechselgesang. Überdies greift das in punktierten Achteln verlaufende Linienwerk in den Orchesterstimmen²⁶ einen uralten Klagetopos auf, der sich bis in die Barockzeit zurückverfolgen lässt. Dass die Musik hier den Eindruck erweckt, als wäre Orest tatsächlich gestorben, ist umso verwunderlicher, als in einer anderen Szene sich eine Täuschungsabsicht durchaus musikalisch mitteilt, als nämlich Elektra in gespielter Unterwürfigkeit und mit tödlicher Ironie dem ahnungslosen Aegisth heimleuchtet ins Schlachthaus, wo Orest schon bereitsteht. Für Orests Totenklage abseits aller Verstellung gibt eine nachgelagerte Textstelle den Fingerzeig zum rechten Verständnis. Da sagt Orest zu Elektra: »Laß den Orest. Er freute sich zu sehr an seinem Leben. Die Götter droben vertragen nicht den allzu hellen Laut der Lust. So mußte er denn sterben.«²⁷ Offenbar ist sich Orest bewusst, dass er nach dem Mord an der Mutter nicht mehr unbelastet wird sein können. Der unbeschwerte junge Mann, der er einmal war, ist für ihn bereits zu Grabe gegangen.

Zu solcher Einsicht in die eigene Lage ist Klytämnestra nicht mehr fähig. Agamemnon und der Mord scheinen aus ihrem Bewusstsein wie ausradiert. Strauss verschärfte hier sogar noch die Schauspiel-Vorlage durch einen aufschlussreichen Strich. Denn bei Hofmannsthal erinnert sich Klytämnestra zumindest noch an Agamemnon, wenn auch nicht mehr an ihre Tatbeteiligung, wenn sie etwa zu Elektra sagt:

»Da stand er, von dem
du immer redest, da stand er und da
stand ich und dort Aegisth und aus den Augen
die Blicke trafen sich: da war es doch
noch nicht geschehn! und dann veränderte
sich deines Vaters Blick im Sterben so
langsam und gräßlich, aber immer noch
in meinem hängend – und da war's geschehn:
dazwischen ist kein Raum! Erst war's vorher,
dann war's vorbei – dazwischen hab' ich nichts
getan.«²⁸

25 Takt 1–4 nach Ziffer 123a.

26 Insbesondere ab den Ziffern 124a und 126a.

27 Strauss, *Elektra*, Klavierauszug, S. 255 f.

28 Hugo von Hofmannsthal, »Elektra. Tragödie in einem Aufzug«, in: ders., *Dramen 5*, hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer (= Sämtliche Werke 7), Frankfurt am Main 1997, S. 61–110 i. V. m. S. 303–495, hier S. 82.

145 sehr ruhig *M. 60*
molto tranquillo

146

I. 3 gr. Fl.
II. III.

I. Hob.
engl. Horn.

2 B-Clar.
Baßcl. (B)

I. 3 Fag.
II. III.

I. II. III. Horn (F)
(mit Dämpfern)

IV. Horn (F)
(ohne Dämpfer)

V. VI. Horn (E)
(in E)

VII. Horn (E)
(in E)

Klytäm.

(weich) 145 146

sehr ruhig *M. 60*
molto tranquillo
(singend)

I. II. Viol.
III.

I. Br.
II. III.

Cellosolo.
(mit Dämpfern)

Die übrigen I.
II. Celli.

I. C.-B.
II.

Abb. 3: R. Strauss, *Elektra*, T. 3 nach Ziff. 145: Familienthema in Solo-Cello, Fagott und Englischhorn

Dass Strauss' Klytämnestra aufgrund des Verdrängens ihrer Schreckenstat Ichverlust und Verfall erleidet, dass sie zu einem alpträumenden Angstbündel voller Aberglauben und Grausamkeit zusammengeschnürt ist, darüber ist bereits viel Richtiges gesagt worden. Warum sie sich aber überhaupt auf ein Gespräch mit Elektra einlässt, darauf gibt die Musik Antwort. Zu Beginn des Gesprächs zwischen Mutter und Tochter überhört sie in Elektras Bemerkung, dass sie, Klytämnestra, »eine Göttin«²⁹ sei, den Spott. Viel mehr versinkt sie, während sich ihre schweren Augenlider schlie-

ßen, in Nachdenken: »Das klingt mir so bekannt. Und nur als hätt' ich's vergessen lang und lang.« Hier spielen Solo-Cello und die tiefen Hölzer nun in Fis-Dur die bereits erwähnte Familien-Kantilene (Abb. 3).

Als bald geht aus der wiegenden Schlusswendung der Kantilene ein in der Szene mehrfach zum Tragen kommendes sangliches Leitmotiv hervor, in dem sich kommunikative Vertrautheit zwischen Tochter und Mutter bekundet, erstmals zu Elektras Textstelle »Du bist nicht mehr du selber.«³⁰ Diese leitmotivischen Bezüge muten an wie rudimentäre Überbleibsel und Schattenbilder von verschütteten Erinnerungen. Freilich kann Klytämnestra aufgrund ihres zerstörten Gedächtnisses diese Erinnerungsreste nicht mehr einordnen: sozusagen ein Alzheimer-Syndrom. An die Stelle klarsichtigen Erinnerns ist ein nostalgisches Bedürfnis nach töchterlicher Nähe getreten. Eingesponnen in einen Kokon der Rührseligkeit, vermutet Klytämnestra in Elektra gar eine Heilerin ihrer seelischen Nöte und übersieht deshalb den nach wie vor lauernden Hass ihrer Tochter.

Die Vergangenheit als Totengräberin der Gegenwart, die Unmöglichkeit, Vergangenheit aufarbeiten und überwinden zu können, hierüber hat Strauss meines Erachtens seine Oper *Elektra* geschrieben. Doch war dies nicht sein letztes Wort zum Thema. Jahre später sollte es noch einmal in der *Ägyptischen Helena* für Hofmannsthal und Strauss virulent und abermals an Figuren des Tantalos-Mythos abgehandelt werden.

Bevor wir darauf das Augenmerk lenken, seien drei für das Werk bedeutsame Aspekte wenigstens kurz erwähnt: zum einen Strauss' stilistische Abgrenzung der *Helena* von der *Elektra*. Zur Erinnerung: Der *Elektra* hatte sich Strauss seinerzeit zugewandt, um das »dämonische, ekstatische Griechentum des 6. Jahrhunderts Winckelmannschen Römerkopien und Goethescher Humanität entgegenzustellen«.³¹ In der *Ägyptischen Helena* hingegen wird der Klassizismus von Strauss wieder rehabilitiert. Die Musik bemühe sich, so der Komponist, »einer edlen griechischen Haltung, etwa in der Art, wie Goethe die Griechen in seiner ›Iphigenie‹ vorgeschwebt sind.«³² Zum andern soll in der Entstehungsgeschichte des Stücks nicht weiter verfolgt werden, wie es sich aus der ursprünglichen operettenhaften Planung zur dann verwirklichten Form eines heroischen Dramas

30 Ebd., S. 98.

31 BE, S. 230.

32 BE, S. 150.

mit komplexer leitmotivischer Unterfütterung via Musik entwickelte.³³ Zum dritten seien nur die wichtigsten dichterischen Rückbezüge für Hofmannsthals *Mixtum compositum* erwähnt: Ohnehin hatte er die Handlungselemente um die Zauberin Aithra,³⁴ außerdem um Altair und Da-ud weitgehend frei erfunden. Im Rückgriff auf den antiken Quellenfundus hatte er sich insbesondere *ein* Motiv aus der Euripideischen *Helena* geborgt, nämlich ihre Doppelexistenz. Nach Euripides wurde nämlich die wirkliche Helena nach Ägypten entrückt, während Paris ein der Helena gleichgestaltetes Phantom raubte und nach Troja entführte. Auch Goethes *Faust II* bot Orientierung: insbesondere die spukhafte Präsentation von Paris und Helena dort zum Schluss des ersten Akts.

Die Initialzündung für die Dichtung war aber nach Auskunft Hofmannsthals eine Episode aus Homers *Odyssee*. Dort macht Telemach auf der Suche nach seinem verschollenen Vater in Sparta halt, wo Menelaos und Helena nach ihrer Rückkehr aus Troja in schönstem Einvernehmen residieren. Mit größter Selbstverständlichkeit erinnert dort Helena daran, dass um ihres »hündischen Ägelns willen«³⁵ – so Hofmannsthals Übersetzung – die Griechen gen Troja gezogen waren. Und damit hatte die Versöhnung des Paares Hofmannsthal das Thema gewiesen: »Was kann sich zugetragen haben«, so fragt der Dichter sichtlich verblüfft, »daß aus dieser Ehe wieder ein friedliches, von der Sonne bestrahltes Zusammenleben wurde?«³⁶ Indem also die nach dem Fall Trojas einsetzende Handlung das Aussöhnungsgeschehen beinhalten sollte, wurde die Dramaturgie des Stücks ganz auf dieses glückliche Ende hin ausgerichtet, und zwar in einer Parallelstruktur der beiden Akte. Der erste auf der ägyptischen Insel Pharos spielende Akt zeigt eine Scheinversöhnung, der zweite im fernen Westen am Fuße des Atlas sich zutragende Akt die wahrhafte Versöhnung. Eine doppelte Versuchsanordnung, in der zum einen eine Vergessensdroge, zum andern ein Erinnerungstrank als theatrale Symbole zeitlicher Verkürzung zum Einsatz kommen.

33 Siehe dazu insbesondere Ulrich Konrad, »Intermezzo – Die ägyptische Helena – Arabella«, in: *StraussHb*, S. 214–241, hier insbesondere S. 223–226 und 229.

34 In diesem Zusammenhang sei freilich einschränkend angemerkt, dass Aithra ein Vorbild in der Nymphe Brindosier aus Paul Claudels 1914 erschienenem »drame satyrique« *Protée* hat. Auch dort wird Ménélas mit einer zweiten Helena-Gestalt konfrontiert. Anders aber als Hofmannsthals Aithra gibt sich Claudels Nymphe selbst als Hélène aus. Vgl. dazu Hugo von Hofmannsthal, *Operndichtungen* 3.2, hrsg. von Ingeborg Beyer-Ahlert (= *Sämtliche Werke* 25.2), Frankfurt am Main 2001. Dort wird in den Erläuterungen zur Entstehungsgeschichte der Dichtung (S. 153 ff.) der Plot von Claudels Stück auf S. 162 f. nacherzählt.

35 So Hugo von Hofmannsthal, »*Die ägyptische Helena* (1928)«, in: ders., *Erfundene Gespräche und Briefe*, hrsg. von Ellen Ritter (= *Sämtliche Werke* 31), Frankfurt am Main 1991, S. 216–227 i. V. m. S. 519–538, hier S. 217.

36 Ebd., S. 218.

Wie bereits Homers Helena ihren Gästen eine Würzzutat in den Wein schüttet, die »Kummer und Groll und aller Leiden Gedächtnis«³⁷ zeitweilig verschwinden lässt, so hantiert hier die Zauberin Aithra mit einer solchen Droge, um Menelas von der Ermordung seiner Frau abzuhalten. Denn nicht weniger als vier Mal hebt Menelas im Geschehen der Oper die Waffe gegen seine Frau. Vor allem auf Mordversuch Nummer drei sei die Aufmerksamkeit gelenkt, als Menelas einem von Aithra ins Werk gesetzten doppelgestaltigen Gespensterspuk nachjagt und glaubt, in den Truggestalten Paris und Helena zu töten. Das ist die Voraussetzung für die Scheinversöhnung, die Aithra unter Zuhilfenahme des Vergessenstranks und der von ihr ad hoc erfundenen Geschichte arrangiert, wonach die zu Troja residierende Helena jenes von Menelas ermordete Phantom gewesen sei. Danach führt Aithra Helena dem Menelas zu.

Im zweiten Akt wird Menelas' Ent-Täuschung im wörtlichen Sinne zu jenem letzten Tötungsversuch führen, der in die endgültige Versöhnung umschlägt. Voraussetzung dafür ist ein zweisträngiges Geschehen. Zum einen erliegen auch im abgelegenen Westen, obwohl hier von Helena nie etwas bekannt war, die Männer ihrem Reiz. Sie wird von dem Wüstenherrscher Altair und seinem Sohn Da-ud umworben, wobei Menelas den Jüngling als einen zweiten Paris tötet. Zum andern verzweifelt Menelas an der Vorstellung, dass er in dem Phantom des ersten Akts jene viel begehrte Helena getötet habe, um die im Trojanischen Krieg gelitten und gestorben worden war. Jene *lebende* Helena aber, die ihm Aithra zugesellt hat, hält er für ein Trugwesen mit defizitärer Persönlichkeit ohne Vergangenheitsprägung. Das Antidot des Erinnerungsstranks wird Menelas von Helena gereicht, während er wieder mit dem Schwert vor ihr steht. Er nimmt ihn im Bewusstsein zu sich, einen Todestrank zu leeren, der ihn mit der *trojanischen* Helena wiedervereinen soll.

Hofmannsthal und Strauss haben diesem Versöhnungsmoment, der jüngst von Ulrich Konrad anschaulich beschrieben wurde,³⁸ einen Rückverweis auf den ersten Akt vorausgeschickt, der Menelas zutiefst verunsichern muss. Denn wenn Helena ihm den Trank kredenzt, so tut sie das exakt mit jenen Worten und in jenem hymnischen Arioso wie zu Beginn des ersten Aktes, als sie ihm in Aithras Palast erstmals einen Versöhnungstrank gereicht hat.³⁹ Dieses Déjà-vu stürzt Menelas in vollständige Ratlosigkeit, weil hier ja die aus seiner Sicht falsche Helena die Worte derjenigen Helena im Munde führt, die er während des Gespensterspuks des ersten Aktes glaubt umgebracht zu haben. Wir erkennen in dieser Reprise auf ganz lapidare Weise die Verstörung dieses zutiefst traumatisierten Mannes. Hofmannsthal lässt keinen

37 So Homer, *Odyssee*, 4. Gesang, V. 221, zit. nach der Übersetzung von Johann Heinrich Voss, Stuttgart 1977, S. 49.

38 Konrad, »Intermezzo – Die ägyptische Helena – Arabella«, S. 228 f.

39 Die Bezugsstellen finden sich zu Helenas Worten »Bei jener Nacht, der keuschen einzig einen, die einmal kam auf ewig uns zu einen« etc. im ersten Akt ab Ziffer 52 und im zweiten Akt ab Ziffer 171.

Zweifel daran, wo er solchen »Zustand völliger Zerrüttung«⁴⁰ beobachtet habe: »in so vielen Kriegslazaretten bei denen, die aus allzu furchtbaren Situationen kamen«.⁴¹ Damit ist deutlich, *welche* Nachkriegszeit in dieser Oper eigentlich verhandelt wird, nämlich die nach dem Ersten Weltkrieg. Die Flashbacks, die dem Menelas wieder und wieder den trojanischen Rivalen Paris vor Augen führen und Tötungswünsche gegen Helena auslösen, sind damit die Symptome eines Traumas, hervorgerufen von einer unbewältigten Kriegsvergangenheit. Damit aber wird die Oper entgegen ihrem mythischen Anschein zum Zeitstück und Menelas zur Identifikationsfigur der damaligen Epoche. Das sei an einer Schlüsselstelle der Oper exemplifiziert: anhand der Trauermusik nach dem Tode Da-uds, die dem Versöhnungsgeschehen zwischen Helena und Menelas vorausgeht. Diesem der Helena verfallenen Jüngling hat Strauss eine ungemein eingängige Musik beigegeben (Abb. 4).

Ruhig und schmachkend (aber ohne jegliches espressivo)
(*tranquillo languendosi senza espressione*)

Da-ud: Denn es ist recht daß wir kämp-fen und daß wir
Alt: Lip - pen! -
M. M. ♩ = 72
Da-ud: ster - - - ben im Blach-feld um die - - - ser wil-len

Abb. 4: R. Strauss: *Die ägyptische Helena*, 2. Akt, T. 5 nach Ziff. 61:
Da-uds Arioso »Denn es ist recht, daß wir kämpfen«

40 Hofmansthal, »Die ägyptische Helena«, S. 222.

41 Ebd.

Der Uraufführungsdirigent der Oper Fritz Busch tadelte Strauss dafür. Strauss' amüsierte, auf sein Publikum zielende Replik lautete: »Das braucht's halt für die Dienstmädchen.«⁴² Den großbürgerlichen Ton einmal ausgeblendet, gelingt Strauss hier eine treffliche Charakteristik des Da-ud über seine Außenwirkung. Für Strauss ist er ein argloser Jüngling, dem die Herzen junger Mädchen zufliegen könnten. Und ausgerechnet der Tod dieses harmlosen Burschen veranlasst Strauss zu einer hochpathetischen Trauermusik, deren leitmotivische Bezüge die fatale Situation wie in einem Brennpunkt bündeln (Abb. 5).

Zunächst dominiert in den Geigen das nach Moll gewendete Thema des Da-ud, zweimal über chromatisch sinkenden Bässen,⁴³ wobei in den Takten 6 und 7 nach Ziffer 138 zweimal ein Motiv eingelassen ist, das im Stück dem Verlangen Da-uds nach Helena zugeordnet ist. Zweieinhalb Takte vor Ziffer 139 aber wird der Da-ud-Thematik eine Bassformel unterlegt. Sie ist durch Tritonus- und Septsprünge und aufwärtsführende Chromatik gezeichnet und schraubt sich in vierfacher chromatischer Sequenz nach oben: Ausgehend von *d*, setzt das Bassmotiv ab dem zweiten Takt nach Ziffer 139 jeweils im Zweitaktabstand auf *es*, *e*, *f* und *fis* an. Zwei Takte vor Ziffer 140 bleibt die Schlusswendung der Bassformel übrig. Es handelt sich bei dieser Bassformel um die Oberstimme des Troja-Motivs, wie es gleich zu Beginn der Oper in der knappen instrumentalen Einleitung vorgestellt wurde. Auch intonieren die ersten beiden Trompeten bei Ziffer 139 eine gezackte, signalhafte Wendung: das Personenmotiv des Paris, während seine triolische Fortführung sich dem mordbereiten Menelas zuordnen lässt. Zum Forte-Fortissimo-Höhepunkt (Ziff. 140) schließlich erklingt in den Streichern noch einmal Da-uds Thema, das zwei Takte weiter in eine chromatisierende Wendung abwärts übergeht, die im Stück Helenas Anziehungskraft zugeordnet ist und ein wenig an Saint-Saëns' *Samson et Dalila*⁴⁴ gemahnt. Währenddessen sind in der Orgel, den Bässen und den Bläsern die Akkorde des untergegangenen Troja zu hören – abermals wie in der Introduction der Oper.

42 Zit. nach Fritz Busch, *Aus dem Leben eines Musikers*, Frankfurt am Main ²2002, S. 168.

43 Zunächst sinkt die Basslinie von *h* nach *g* (T. 2–5 nach Ziff. 138), dann von *c* nach *f* (T. 8–11 nach Ziff. 138).

44 Gemeint ist die chromatisch sinkende Gesangslinie des Refrains »Ah! réponds à ma tendresse!« aus Dalilas Arie im zweiten Akt »Mon cœur s'ouvre à ta voix«.

IV. Szene

Schwarze bringen von rückwärts auf einem Teppich den toten Da-ud getragen und legen ihn in der Mitte nieder.

Langsam ♩ = ♩ des $\frac{4}{2}$ M. M. ♩ = 68
(*lento*)

138

Altair ist Schritt für Schritt zurückgewichen und tritt jetzt hinter den äußersten Vorhang des Zelttes. Aithra und die Dienerin-

nen nähern sich dem Toten. Die Sklaven sind sogleich verschwunden. Helena steht rechts von den sich um Da-ud mühenden Frauen.
cresc.

Abb. 5: R. Strauss, Die ägyptische Helena, 2. Akt, Ziff. 138: Trauermusik



Menelas, das bloße Krummschwert in der Hand, tritt rechts hervor. Sein Auge ist starr und furchtbar, als verfolge er einen Schritt für Schritt vor ihm zurückweichenden Feind.



So dringt er mit schweren Schritten bis gegen die Mitte vor, wie angezogen von Da-uds Gegenwart, aber ohne ihn eigentlich zu sehen.



Aithra und die Dienerinnen werden den Herannahenden gewahr und springen erschrocken auf, ihm die Hände in Abwehr entgegenstreckend.

140 Menelas wie ein Mondsüchtiger bleibt vor dem Toten stehen.

Orgel



Abb. 5 [Forts.]

Damit haben sich in der Funeralmusik die Gegenwart und die Vergangenheit des Stücks ineinandergeschoben, während – so die Regiebemerkung zu Ziffer 140 im zweiten Akt – »Menelas wie ein Mondsüchtiger« vor Da-uds Leiche stehen bleibt. Es handelt sich hier um eine bemerkenswerte dramaturgische Verschränkung: Denn einerseits bringt die Musik das Trauma des Menelas, dem das Unterscheidungsvermögen für Vergangenheit und Gegenwart abhandengekommen ist, auf den Punkt und konfrontiert ihn mit der desaströsen Folge seines zum Tod eines Nobodys führenden Zwangshandelns. Andererseits transzendiert dieser Trauermarsch das Bühnengeschehen. In seiner kommentierenden Machart ist er dem Chor in der antiken Tragödie vergleichbar und der Trauermusik zu Siegfrieds Tod in der *Götterdämmerung*: Insbesondere in diesem orchestralen Zwischenstück, das das Einzelschicksal auf der Bühne auf die Ebene des Exemplarischen hebt, wird Menelas zur Gegenwartsfigur der Strauss-Zeit. Und der parsifaleske Klageduktus der Musik verrät, dass Menelas hier unbewusst Trauerarbeit leistet. Somit dürfte der Trauermarsch aus der *Ägyptischen Helena* eines der raren Musikstücke deutscher Provenienz sein, das in der Zwischenkriegszeit die seelischen Verheerungen, die der Erste Weltkrieg bei den Kriegsteilnehmern hinterlassen hat, in der Sphäre der Kunst zur Darstellung gelangen lässt.⁴⁵

Die Charakterisierung des Menelas als mondsüchtig gibt wiederum den Hinweis, warum er sich Helena zuwendet. In der Symbolsprache des Stücks ist die Mondsphä-

45 Laurenz Lüttkens Deutung des Werks als einer »anderen Operette«, in der »die zentralen Motive [...] nicht mehr symbolisch überhöht, sondern, durch das Mittel der Ironie, zugleich entrückt und vergegenwärtigt« würden, kann ich mich also mit Blick auf das Trauma des Menelas nicht anschließen. Siehe dazu Laurenz Lüttken, *Richard Strauss. Die Opern. Ein musikalischer Werkführer*, München 2013, S. 88.

re nämlich ihr zugewiesen. Helena kann Menelas gestörte Psyche heilen, weil sie mit sich im Reinen ist und die eigene Vergangenheit in ihre Persönlichkeit integriert hat. Auf den gleichen Weg führt nun Helena den Menelas; und als würde sie ihm nachträglich die Trauermusik deuten, sagt sie: »Du wolltest, daß in diesem Knaben Paris von Troja noch einmal stürbe«. ⁴⁶ Somit wird die Bewältigung des Paris-Traumas zur Vorstufe für die endgültige Genesung des Menelas und zwar durch die Kraft des Erinnerns, das Menelas von seinen psychotischen Wiederholungszwängen befreit. Das Erinnern weist der Vergangenheit den rechten Platz zu, nämlich im klarsichtig reflektierenden Bewusstsein. Deshalb kann Menelas schließlich Helena so annehmen, wie sie sich ihm zu erkennen gibt: »Deine, deine Ungetreue schwebend überm Gefilde der Reue!« ⁴⁷ Die promiske Frau als Heilerin und wiedergewonnene Gattin? In dieser Opern-Männerphantasie erfährt der Femme-fatale-Mythos, in Abgrenzung zum gängigen Klischee des Männer verderbenden Vamps, eine ungewöhnliche, überdies familiäre Fortschreibung. Denn zu guter Letzt wird dem versöhnten hohen Paar auch noch die »einer kleinen Göttin« ⁴⁸ gleichende Tochter Hermione zugeführt, die nun erstmals ihre »schöne Mutter«, ⁴⁹ wie sie sagt, zu Gesicht bekommt. Spätestens in der finalen Glücksapotheose des auf Pferden davonstürmenden mythischen Paares wird also die befreiende Wirkung der Erinnerung manifest. Anders als in der *Elektra* wohnt der Erinnerung hier ein Verwandlungspotenzial inne, wie bereits die magischen Akkorde des anfangs erwähnten Erinnerungsmotivs in nuce bekundet haben.

Dass dieses Happy End das vorausgegangene, aus Kriegsnöten führende Heilungsgeschehen vielleicht allzu glänzend überstrahlt, diese heutige Sichtweise ist möglicherweise ahistorisch. Aber einem durch die Schrecknisse des Zweiten Weltkriegs ernüchterten Zeitalter mag solche utopische Jubelattitüde obsolet geworden sein. Jedenfalls bietet Manfred Trojahns 2011 uraufgeführter *Orest* der Titelgestalt keinen pferdegängigen Ausweg durch »hohen Palastes dauerndes Tor«, ⁵⁰ obgleich Trojahns *Musiktheater in 6 Szenen* ⁵¹ in genauer Kenntnis der beiden Strauss-Opern geschrieben wurde und sozusagen deren Fortsetzungsgeschichte ist. Es ist nicht untypisch für Trojahns Schaffen, dass er Anspielungen auf die Bezugsstücke in sein Werk hineingeschmuggelt hat.

46 Strauss, *Die ägyptische Helena*, Klavierauszug, S. 280 f.

47 Ebd., S. 319 f.

48 Ebd., S. 326, Regiebemerkung nach Ziffer 194.

49 Ebd.

50 Ebd., S. 332 f.

51 So lautet der Untertitel des Werks, siehe Manfred Trojahn, *Orest. Musiktheater in 6 Szenen. 2010 / 11*, Klavierauszug von Martin Zehn, Basel 2011. Die weiteren Ausführungen und Stellenangaben zu Trojahns *Orest* stützen sich auf diese Ausgabe.

Da ist etwa wie in der *Elektra* das Heckelphon besetzt, und mit Ausnahme der Mezzopartie der Elektra übernimmt Trojahn für die Partien des Orest, des Menelaos, der Helena und der Hermione die Strauss'schen Stimmlagen.⁵² In einem Terzettabschnitt von Elektra, Helena und Hermione wiederum teilt sich eine am *Rosenkavalier* geschulte Verliebtheit in den Zusammenklang von drei hohen Frauenstimmen mit (Abb. 6).⁵³

169
Her: ich geh ihn ger - - - ne wie - der um dich zu
Hel: traf, sie ist er -
E: Sieht man dies

171
Her: schüt - zen, mei-ne schö-ne Mut - ter, mei-neschö-ne Mut - ter.
Hel: - lo-schen, ge-wan - delt in Hass und Mord - lust.
E: Kind, wie es so fern von al-lem Hass und frei von Gier des

Hbl

ppp

Abb. 6: M. Trojahn, Orest, 2. Szene, T. 169–174: Terzett Hermione/Helena/Elektra⁵⁴

- 52 Bezüglich der Stimmfächer geht Trojahn hingegen andere Wege. Die Stimmen sind durchweg weniger schwer als bei Strauss. Das gilt auch für die Heldenbaritonpartie des Orest mit höherer Tessitura als in Strauss' *Elektra*. Menelaos ist ein Charaktertenor, Helena ein lyrischer Koloratursopran. Hermiones Koloraturpartie liegt bei noch leichterer Sopranstimme höher als die der Helena.
- 53 Ohnehin bildet dieses kontemplative Terzett aus der zweiten Szene eine illusorische Insel im Gesamtverlauf des Werks, getragen vom Versöhnungswunsch der drei Protagonistinnen, der freilich keine Chance auf Verwirklichung hat.
- 54 Der Abdruck dieses wie auch der weiteren Notenbeispiele aus dem *Orest*-Klavierauszug erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel.

Auch gibt es in dem von Trojahn selbst verfassten Libretto etliche Hofmannsthal-Verbeugungen, wie etwa im obigen Beispiel Hermiones aus der *Ägyptischen Helena* stammende Wendung: »Meine schöne Mutter«. Ihr kommt überdies in Trojahns von fallenden Sekunden geprägter Musikalisierung leitmotivische Bedeutung zu. An anderer Stelle wird an Elektras Diffamierung des Aegisth als »Weib«⁵⁵ erinnert. Auch greift Trojahn das Klytämnestra-Wort von den »Bräuchen« aus Strauss' Oper auf, wenn Orest in der ersten Szene, Takt 76–88, die Nutzlosigkeit von Totenbräuchen zur Beruhigung des Gewissens beklagt. Am Schluss wird Hermione mit einem Terzsprung nach oben zweimal nach Orest rufen (Abb. 7a), in Anlehnung an ihre Tante Chrysothemis (Abb. 7b), aber ohne abschließende Klagesekunde.

The image displays two systems of musical notation. The top system is for Hermione, with her vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The bottom system is for Orest, with his vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. Both systems show a triplet of eighth notes followed by a rest, marked 'p' for Hermione and 'pp' for Orest. The piano accompaniment features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand, marked 'ppp' and 'sub. ff'.

Abb. 7a: M. Trojahn, *Orest*, 6. Szene, T. 236 ff.

55 Trojahn, *Orest*, Klavierauszug, S. 34. In der ersten Szene, Takt 226 f., charakterisiert Apollo im Gespräch mit Orest Klytämnestra als diejenige, die »ihre Feste feierte mit dem, den deine Schwester ›Weib‹ genannt hat«. Die Bezugsstelle in Strauss' *Elektra* ist Takt 1 vor Ziffer 69.

allmählich breiter
allargando a poco

O - rest! O - rest!

ritard. molto
(Stille)

ff mf dim. f p

Abb. 7b: R. Strauss, *Elektra*, Ziff. 262a

Darüber hinaus gibt es im Überlebenswillen beider Frauengestalten eine Charakterparallele, worüber noch zu reden sein wird. Auffällig ist auch die Anspielung auf das gezackte Beilmotiv aus Strauss' *Elektra* (Abb. 8b), als Trojahns Orest auf das entstellte Antlitz seiner toten Mutter zu sprechen kommt (Abb. 8a).⁵⁶

a tempo p f

47 O - Blut,

molto accel. mp ff

un-terdeinem wilden weißen Haar ...

rit. a tempo p

Eh.Fg. Vc. Pos. Kbkl. Trp. Fl.

mp ff mp f pf

Abb. 8a: M. Trojahn, *Orest*, 1. Szene, T. 47f.

⁵⁶ Auch bei Trojahn wird das Beilmotiv mehrfach wiederaufgegriffen: ebenfalls in der ersten Szene, Takt 112 f., Takt 123 f. oder Takt 341 f., meist gebunden an die Instrumentation Englischhorn / Heckelphon und Fagotte.



Abb. 8b: R. Strauss, *Elektra*, Ziff. 1

Der Plot ist dieses Mal im *Orestes* des Euripides vorgebildet: Orest und Elektra sind nach dem Mord an der Mutter aus Mykene ins benachbarte Argos geflohen. Dort droht ihnen von den aufgebrachten Bürgern die Steinigung. Helena und Menelaos sind nach ihrer Irrfahrt ebenfalls in Argos eingetroffen. Er verweigert den Kindern seines Bruders die Hilfe, weil er vom Volk zum König von Argos gewählt werden will. Helena wiederum ist in Argos wegen ihrer Vergangenheit verhasst. Sie traut sich nicht ans Grab ihrer Schwester und schickt zur Totenehrung an ihrer Statt ihre Tochter Hermione. Der weitere Verlauf trägt in der antiken Vorlage kolportagehafte Züge. Es wird von Trojahn stark modifiziert und stellt sich nun so dar: Elektra drängt Orest zur Ermordung Helenas und Hermiones, die aber am Leben bleibt. Aus Euripides' Apollon, der dort als *Deus ex machina* auftrat, ist eine Doppelgestalt Apollon / Dionysos geworden, die eine Imagination der Titelfigur ist. Als Apollon dringt sie auf die Einhaltung der Tradition und der göttlichen Weisungen. In diesem Zusammenhang wird eine kühne Deutung des Mythos evident, zu der sich Trojahn laut eigener Aussage von Robert von Ranke-Graves hat anregen lassen: Danach trage sich die Handlung nach einem Paradigmenwechsel – weg vom Matriarchat und hin zum Patriarchat⁵⁷ – zu, dem Klytämnestra zum Opfer gefallen sei, da sie nach früher geltender Auffassung das Recht zum Gattenmord gehabt habe.⁵⁸ Deshalb lässt Trojahn seinen, die patriarchale Neuzeit propagierenden Apollon sagen: »Die Macht der Mütter, sie

57 Siehe dazu Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Hamburg 1985. Nach Ranke sei Klytämnestra »eine königliche Erbin Spartas« (S. 382) und nach Agamemnons Ermordung »wirkliche Herrscherin Mykenes« (S. 383) gewesen. In prähellenischer Zeit habe »die matrilineare Vererbung« (S. 388) die Thronfolge bestimmt, sodass »Muttermord als ein undenkbares Verbrechen« (ebd.) betrachtet worden sei. Auch habe in dieser Vorzeit »der Sohn niemals seine ehebrecherische Mutter bestraft, da sie mit der vollen Erlaubnis der Götter, denen sie diente, gehandelt hatte« (S. 388f.).

58 So konstatiert Trojahns Orest in der ersten Szene, Takt 97–107, im Rückblick aufs Matriarchat: »Du hast deinen Mann geschlachtet, Mutter, wie es die Frauen seit Zeiten tun, um sich in anderen Männern zu erkennen. Die Zeit ist vorbei, Mutter! [...] Apollo will Rache für die gemordeten Väter!« (Trojahn, *Orest*, Klavierauszug S. 20–24). Die moralische Entlastung Klytämnestras macht deutlich, dass Trojahn sein *Orest*-Stück als ein theatrales Fallbeispiel für eine tiefergehende

ist dahin«.⁵⁹ In ihrer Ausprägung als Dionysos lockt die göttliche Doppelgestalt wiederum mit der Verheißung ewigen Nachruhms, damit Orest weiterhin gemäß den mythischen Handlungsvorgaben agiere. Die aus dem Euripides-Stück entlehnte Metamorphose der toten Helena zum Sternbild dient als Beispiel für solche Belohnung.⁶⁰ Der Doppelgott Apollon / Dionysos ist damit eine Allegorie der Unfreiheit durch kulturelle Prägung.⁶¹ Indem Orest sich schließlich von den Göttern abkehrt, macht er sich auf in eine ungewisse Zukunft – gemeinsam mit Hermione.

Wie bei Strauss das Agamemnon-Motiv das Geschehen umrahmt, so sind es hier die von Frauenstimmen intonierten, aus dem Off hereindringenden Orest-Rufe (Abb. 9). Auch sie sind Imaginationen der Titelgestalt und Nachklänge von Klytämnestras Todesschrei. Mit ihm setzt das Werk ein, er scheint »aus« der Figur des Orest zu kommen;⁶² und analog zu Klytämnestras Todesschrei in Strauss' Oper⁶³ erklingt der Schrei bei Trojahn in der fünften Szene, Takt 89, zu Helenas Tod wieder. Die Orest-Rufe wiederum erinnern einerseits an den antiken Mythos, wonach Orest von den Rachegöttinnen heimgesucht wurde, andererseits sind sie hier in Orests verstörtem Geist die Stimmen des Protests des durch den Mord an

Fragestellung versteht, nämlich nach der Gültigkeit von Wertmaßstäben und Normen und ihrer Prägekraft aufs Individuum, das seinerseits nach Freiheit und Selbstbestimmung strebt.

59 Trojahn, *Orest*, Klavierauszug, S. 32.

60 Gelegentlich eines Telefongesprächs am 20. August 2016 machte mich der Komponist darauf aufmerksam, dass es ihm bei der Metamorphose der toten Helena vor allem auf den textlichen Bezug zu den *Dionysos-Dithyramben* von Friedrich Nietzsche ankam. Insbesondere die Sternmetaphorik des Gedichts *Ruhm und Ewigkeit* klingt bei Trojahn nach, wenn er etwa Dionysos zur toten Helena sagen lässt: »Du kommst zu mir hinauf in Lichtermeere« (Trojahn, *Orest*, Klavierauszug, S. 153). Doch bereits während des ersten Auftritts des sich in Dionysos verwandelnden Apollo greift Trojahn die Anfangsverse des Gedichts auf, wenn sich Apollo mit der Frage an Orest wendet: »Wie lange sitzt du schon auf deinem Missgeschick??« (Ebd., S. 44 f.). Und auch während Trojahns die Oper abschließendem *Madrigal der Erstarrung* wird im Dialog zwischen Dionysos und Orest auf den zweiten Teil des Nietzsche-Gedichts zurückgegriffen, beispielsweise wenn sich Orest mit den Worten »Die Münze, mit der alle Welt bezahlt, mit Ekel trete ich sie unter mich« (ebd., S. 167) von Dionysos lossagt.

61 Die Doppelgestalt Apollon / Dionysos wurde also von Trojahn unabhängig von Nietzsches Denkfigur des Apollinisch-Dionysischen konzipiert, wie sie in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* dargelegt wurde und auf Strauss und seine Generation nachhaltigen Eindruck ausübte.

62 Trojahn, *Orest*, Klavierauszug, S. 1. Dieser Angstschrei ist dem ersten Takt des Werks vorgelagert. Der Todesschrei der Klytämnestra beinhaltet damit die von Orest erinnerte Vorgeschichte, und gleichzeitig handelt es sich hierbei um ein vormusikalisches Ereignis, das in einem mit Fermate versehenen Pausentakt notiert ist, in den die Regiebemerkung hineingeschrieben wurde.

63 Dort gelbt der Schrei laut Regiebemerkung zwei Takte vor Ziffer 192a in die Musik. Dann folgt auf Elektras Aufforderung »Triff noch einmal!« in der Generalpause (T. 3 f. nach Ziff. 192a) ein zweiter Schrei, der offenbar die Reaktion auf eine zweite Attacke imaginieren soll.

Klytämnestra entmachteten Matriarchats.⁶⁴ Die Rufe peinigen den Orest und suchen ihn wie Schreckens-Ritornelle wieder und wieder heim.

70

S. (h)

S.

A.

O.

Mut-ter? Mut-ter? Mut-ter? Mut

Picc.

Trp.

Picc.

ff > pp

ff > pp

Abb. 9: M. Trojahn, Orest, 3. Szene, T. 70f.

Sie zerrütten Orest körperlich und seelisch und treiben ihn bis in eine Zone des Sprachverlusts hinein, in der er sich nur noch stammelnd und bruchstückhaft artikulieren kann. Aus Strauss' auf eigenes Glück verzichtendem Helden ist also ein psy-

64 So sagt Trojahns Orest: »Die Mütter, alle Mütter, die Mütter aller Mütter – schwere schwarze Vögel sitzen sie auf meiner Brust und ich kann nicht atmen« (Trojahn, *Orest*, Klavierauszug, S. 26f.).

chotischer Schmerzensmann geworden. Die Orest-Rufe werden auch das letzte Wort behalten, freilich sich entfernend. Das heißt: Der sich von den Geschehnissen abkehrende Orest wird die Bürde des Muttermordes nicht vollständig ablegen können. Ein unbeschwerter Neubeginn, wie er in der *Ägyptischen Helena* dem hohen Paar in Aussicht gestellt wurde, steht hier also außer Betracht.

Ohnehin kommen Menelaos und Helena bei Trojahn schlecht weg. Er ist ein politischer Opportunist und sie eine in die Jahre gekommene ehemalige Schönheit. Der Zierrat ihrer Koloraturen wirkt wie die Schminke auf einem Luxusgeschöpf. Ihrer gedankenlosen Selbstgefälligkeit mangelt es an jener Femme-fatale-Klugheit, die Strauss' Helena charakterisiert hat. Überdies hat Trojahns Helena ihre verheerende Rolle im Trojanischen Krieg einfach ausgeblendet. Auch zur Gegenwart in Argos gewinnt sie kein Verhältnis – weder zu den Agamemnon-Kindern noch zur eigenen Tochter noch zur toten Schwester. Und so geht sie eigentümlich unbeteiligt, schmerzfrei, unaggressiv, ja zerstreut durch die Handlung. Helenas Torheit erklärt, warum ihr Elektras flammender Hass entgegenschlägt. Sowieso schreibt Trojahn Elektras Biografie, wie wir sie von Strauss her kennen, bruchlos weiter. Und deshalb betont der Komponist im Gespräch,⁶⁵ dass Elektra am Ende der Strauss-Oper nicht gestorben, sondern lediglich zusammengestürzt sei. Ihr Charakterbild einer Gerechtigkeitsfanatikerin hat sich freilich in das einer Terroristin verschärft, die sich sogar an der unschuldigen Hermione vergreift. Das macht Trojahn, nachdem Elektra den Bruder zur Ermordung Helenas und Hermiones überredet hat, in einem martialischen Orchester-Intermezzo im 15/8-Takt ohrenfällig (Abb. 10). In ihm wird die Untat vorweggenommen – quasi als ein von Elektra und Orest begangenes Gedankenverbrechen. Die ostinate, maschinenhafte Motivik wird zur Chiffre einer sich schmerzhaft in die Köpfe einhämmernden Mordabsicht.

Wenn der Mord an Helena dann tatsächlich geschieht, so genügt nur eine kurze Einblendung dieser Musik: ein signalhafter Spot auf die Untat.⁶⁶ Jedoch wird Orest die in ihrem Hass erstarrte Schwester hinter sich lassen. Sie selbst hat sich sowieso bereits von ihm abgewendet, weil Orest vor der Ermordung Hermiones zurückgeschreckt war.

Hermione wiederum ist Trojahns Tantaliden-Figur mit der geringsten musikalischen Vorbelastung, über sechs Gesangstakte kommt sie bei Strauss⁶⁷ ja nicht hinaus. Bei Trojahn aber ist an sie die Wende der Handlung geknüpft. Sie, die bei Ausbruch des Trojanischen Kriegs von den Eltern am Hof zu Mykene zurückgelassen wurde, hat die in ihrer Familie wütenden Verbrechen beobachtet und sich frei vom Hass gehalten. Hermione kann Orest davon abhalten, sie zu töten. Denn sie bewegt ihn dazu, sie anzusehen. Indem er sie anschaut, gelingt es Orest, von sich selbst abzuse-

65 Persönliches Gespräch mit dem Komponisten am 16. März 2014.

66 In Szene fünf, im bereits erwähnten Takt 89, über den der Schrei der ersten Szene gelegt ist.

67 Zweiter Akt, Takt 6–11 nach Ziffer 194.

Intermezzo

poco grave, $\text{♩} = \text{ca. } 80$
3 battute (4+6+5)

The musical score is written for piano (p), strings (Kbps. Str.), woodwinds (Hbl., VI), and brass (Tromp.). The time signature is 15/8. The tempo is marked 'poco grave' with a quarter note equal to approximately 80 beats per minute. The score consists of three measures of 4, 6, and 5 beats respectively. The piano part features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The strings play a steady eighth-note accompaniment. The woodwinds and brass have melodic lines with various ornaments and dynamics. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'etc. bis T25'.

Measures 1-9 are shown, with measure numbers 1, 3, 5, 7, 8, and 9 indicated. The score includes various musical notations such as notes, rests, ornaments, and dynamic markings.

Abb. 10: M. Trojahn, Orest, 4. Szene, T. 1-9

hen. Erstmals in der Oper löst er sich damit aus seiner Ichbezogenheit. Dieser Perspektivenwechsel lässt ihn erkennen, dass er sich aus dem Spiel nehmen muss, um der tantalidischen Gewaltmechanik zu entkommen – zusammen mit Hermione. Mit diesem Ausstieg aus dem Mythos rückt Trojahn von Strauss weit weg. Denn der Mythos kann fürderhin nichts mehr erklären. Neue Geschichten müssen erzählt werden. Das wäre dann vielleicht – wie Trojahn seiner Frau Dietlind Konold in die Widmung schrieb – das »Versprechen auf eine Komödie«.⁶⁸

68 Trojahn, *Orest*, Klavierauszug, S. V.

»Übergang zum Geiste der Musik«. Ästhetische Diskurse und intertextuelle Spuren in Strauss' *Daphne*

Arne Stollberg

I.

Richard Strauss' *Daphne* genießt einen ambivalenten Ruf. Einerseits – hier von Willi Schuh – zur »reinst[e]n und edelste[n] Blüte« des »Spätstiles« geadelt,¹ steht bei der zwischen 1935 und 1937 entstandenen Oper immer auch die Frage zur Debatte, ob es sich bloß um »bukolischen Eskapismus« handelt,² also um eine Flucht in das mit Griechenland assoziierte Arkadien der Kunst, oder ob dieses Zurückweichen vor den Bedrängnissen der Gegenwart im Stück selbst zum Thema ästhetischer Reflexion gemacht wird. Im letzteren Sinne wäre *Daphne*, mit Kenneth Birkin gesprochen, »a mirror, through which Strauss reflected himself, his world and his art«.³ Dass sich für diese Lesart Anhaltspunkte bieten, steht außer Zweifel, selbst wenn man von der kurzschlüssigen Pointe absieht, Daphne umstandslos mit dem Komponisten gleichzusetzen: Schließlich flüchtet sich die Nymphe vor den Nachstellungen der Umwelt in einen Zustand, den Strauss selbst als »Symbol des ewigen Kunstwerks« gedeutet hat⁴ – die Parallele zu seiner eigenen Situation Mitte der 1930er-Jahre ist gleichsam mit Händen zu greifen.⁵ Doch die symbolische, oder besser: allegorische Dimension

1 Willi Schuh, *Über Opern von Richard Strauss*, Zürich 1947, S. 87.

2 Bryan Gilliam, »Frieden im Innern: Außenwelt und Innenwelt von Richard Strauss um 1935«, in: *Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium München, 21. bis 23. Juli 1999*, hrsg. von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 17), Berlin 2001, S. 93–111, hier S. 102.

3 Kenneth Birkin, *Friedenstag and Daphne. An Interpretive Study of the Literary and Dramatic Sources of Two Operas by Richard Strauss* (= Outstanding Dissertations in Music from British Universities), New York und London 1989, S. 270.

4 Richard Strauss an Joseph Gregor, 08.03.1936, in: *BJG*, S. 55.

5 Zur Deutung von Strauss' *Daphne* als Reaktion auf die Zeitumstände siehe beispielsweise Gerd Rienäcker, »Momentaufnahmen. Zur Oper *Daphne* von Richard Strauss«, in: ders., *Musiktheater*

der Oper, wie sie Strauss hier anzudeuten scheint, prägt sich nicht mit letzter Konsequenz aus, was vor allem der komplizierten Genese des Librettos zuzuschreiben sein dürfte.⁶ Ohne an dieser Stelle erneut die vielen Umarbeitungen und grundlegenden Revisionen nachvollziehen zu wollen, die Strauss seinem bedauernswerten Textautor Joseph Gregor abverlangte, ohne auch den Einfluss von Stefan Zweig, Lothar Wallerstein und Clemens Krauss auf die endgültige Gestalt des Werkes noch einmal zu gewichten, sei lediglich gesagt, dass sich der Komponist vor allem im März 1936 darum bemühte, aus Gregors Entwurf eine stimmige Interpretation herauszuholen, um für seine eigene Arbeit den notwendigen Leitfaden an die Hand zu bekommen, und dies sowohl in psychologischer als auch – wenn man so will – in hermeneutischer Hinsicht. Dass er die ursprünglichen Intentionen Gregors dabei verfehlte, dürfte offenkundig sein, vor allem mit Blick auf die Eliminierung des Schlusschores, die den geplanten (und für Gregor essentiellen) Bezug zum Schwesterwerk *Friedenstag* weitgehend auslöschte. Gregor selbst lässt in seiner Strauss-Monografie von 1939 durch die Blume erkennen, dass die Ausgangsideen des *Daphne*-Projektes mit dem »Eingreifen des Meisters«⁷ mehr oder weniger stark verzerrt, wenn nicht gar unkenntlich gemacht wurden: Strauss' Wunsch, die in *Daphne* verhandelte Thematik »seiner Gegenwart und seiner Musik«, vor allem aber »sich selbst [...] näher[zu]bringen«,⁸ floss mit Gregors Konzeption zu einer durchaus problematischen Melange zusammen, die den Inhalt der Oper eher verunklarte als verdeutlichte.

Im Folgenden soll es zunächst darum gehen, die von Strauss an den *Daphne*-Mythos herangetragene Deutung sowie seine daraus resultierenden Forderungen gegenüber Gregor kurz Revue passieren zu lassen, und zwar unter einem doppelten Aspekt: einmal, was das immer wieder geäußerte Stichwort »Kleist« betrifft, zum anderen mit Blick auf die Konfiguration von Dionysischem und Apollinischem. Abschließend gilt es dann, die letztgenannte Facette, das »Ineinanderspielen von Apollinischem

im Experiment. Fünfundzwanzig Aufsätze, Berlin 2004, S. 127–130; Rebekka Sandmeier, »Daphne – Symbol des ewigen Kunstwerks«, in: *Richard Strauss. Der griechische Germane*, hrsg. von Ulrich Tadday (= Musik-Konzepte, N. F. 129 / 130), München 2005, S. 103–120.

6 Vgl. hierzu grundlegend Birkin, *Friedenstag and Daphne* sowie die folgenden Aufsätze desselben Autors: »Strauss, Zweig and Gregor: Unpublished Letters«, in: *Music & Letters* 56 (1975), S. 180–195; »Collaboration out of Crisis«, in: *RSB, N. F.* 9 (1983), S. 50–73; »Stefan Zweig – Richard Strauss – Joseph Gregor. An Evaluatory Assessment of Zweig's Influence upon the Strauss / Gregor Operas. Part Two: *Daphne*«, in: *RSB, N. F.* 12 (1984), S. 5–30. Außerdem: Bryan Randolph Gilliam, *Richard Strauss's »Daphne«: Opera and Symphonic Continuity*, Diss. Harvard University, Cambridge, MA 1984, S. 98–153; Ulrike Aringer-Grau, »Musikalische Dramaturgie in *Daphne*. Entwicklung eines »brauchbaren Operntextes«, dargestellt an den Briefwechseln zwischen Richard Strauss, Joseph Gregor und Stefan Zweig«, in: *Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001*, hrsg. von Julia Liebscher (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 19), Berlin 2005, S. 85–102.

7 Joseph Gregor, *Richard Strauss. Der Meister der Oper*, 1.–5. Tausend, München 1939, S. 257.

8 Ebd.

und Dionysischem«,⁹ musikanalytisch zu vertiefen und mit der Opernästhetik sowie der Geschichtsauffassung des selbsternannten »griechische[n] Germane[n]« in Beziehung zu setzen, um daraus eine Perspektive für das Spätwerk zu gewinnen.¹⁰

II.

Ende Januar 1934 bringt Stefan Zweig als mögliches neues Opernsujet für Strauss »Kleistens *Amphitryon*« ins Spiel, mit der interessanten Begründung, dass »die Musik motivisch klarmachen« könne, »[w]as im Drama [...] oft verwirrend wirkt – nämlich [...] ob Zeus, ob der betrogene Gatte« hinter der »Maske« des thebanischen Feldherrn steckte.¹¹ Strauss reagiert auf den Vorschlag nur knapp: »Kleists *Amphitryon* kenne ich gut, das läge mir aber garnicht.«¹² Und dem hartnäckigen Insistieren Zweigs, der nicht müde wird, für *Amphitryon* zu werben,¹³ erteilt er am 22. Mai 1935 eine regelrecht derbe, nicht eben taktvolle Absage:

»[Ich] muß mich bescheidenlich wundern, daß Sie mir dieses kalte, unsympathische Stück [...] empfehlen. [...] Die große Scene, wo Jupiter sich Alkmene zu erkennen gibt, ist gekünstelte Gedankenarbeit, mutet an wie das Plädoyer eines jüdischen Rechtsanwalts. Glauben Sie mir: Kleist ist unkomponierbar.«¹⁴

Die Idee scheint damit erledigt – und hat dennoch bei Strauss offenbar tiefe Wurzeln geschlagen. Als es nämlich später um die Gestaltung der *Daphne* geht, ermahnt er Gregor immer wieder, sich das Zusammentreffen von Apollo, Leukippos und Daphne als »Kleistische Scene« vorzustellen, »dunkel und geheimniß-schwül«.¹⁵ Auch für den Dialog zwischen Daphne und Apollo bringt der Komponist seinem Textdichter das gleiche Vorbild vor Augen:

9 Schuh, *Über Opern von Richard Strauss*, S. 93.

10 BE, S. 182.

11 Stefan Zweig an Richard Strauss, undatiert (ca. 31.01.1934), in: *Richard Strauss – Stefan Zweig. Briefwechsel*, hrsg. von Willi Schuh, Frankfurt am Main 1957, S. 58 f.

12 Richard Strauss an Stefan Zweig, 02.02.1934, in: ebd., S. 59.

13 Vgl. Stefan Zweig an Richard Strauss, 19.05.1935, in: ebd., S. 131 f.

14 Ebd., S. 134.

15 Richard Strauss an Joseph Gregor, 25.09.1935, in: *BJG*, S. 34; Hervorhebungen innerhalb der Zitate entsprechen jeweils dem Original. Siehe auch Strauss an Gregor, 15.10.1935 (ebd., S. 39): »Es fehlt der dramatische Brennpunkt, der in einer Kleistschen Scene zwischen Daphne [...], Apollo und Leukippos gegeben ist.« Gegenüber Stefan Zweig äußert Strauss in einem Brief vom 31.10.1935: »Daphne [...], Apollo und Leukippos müßten in einer Kleistschen Scene aufeinanderplatzen« (*Strauss – Zweig. Briefwechsel*, S. 148).

»Wenn sie [Daphne und Apollo] sich darin finden, daß sie das Licht anbetet und »er selbst ist das Licht«, so muß dies schon in der ersten Scene zwischen Apollo und Daphne erklingen und hereinspielen. Sie sehen, es muß psychologisch alles viel subtiler und verwickelter werden! Ich kann nur immer sagen: Kleist!«¹⁶

Zuletzt schließlich, als die Oper bereits fertig und uraufgeführt ist, produziert Strauss gegenüber Gregor am 8. Dezember 1938 einen aufschlussreichen »Freud'schen Verschreiber«, wenn er mit Blick auf die Schlusszene der *Liebe der Danae* anmerkt: »Ich habe jetzt wieder den Kleist gelesen! Im zweiten Akt in der großen Scene mit Alkmene, was für schöne Dinge Jupiter da sagt! So was hätte ich halt auch gerne im letzten Dialog mit Daphne!«¹⁷ Gemeint ist hier natürlich Danae, nicht Daphne. Aber der irrtümlich hergestellte Rückbezug auf das längst abgeschlossene Stück zeigt besonders deutlich, wie sehr gerade die »Bukolische Tragödie« für Strauss mit dem abgründigen »Lustspiel« Heinrich von Kleists verknüpft war.

Tatsächlich liegen die Parallelen so klar zutage, dass es beinahe den Anschein hat, als sei Kleists *Amphitryon* der geheime rote Faden für die Überarbeitungen gewesen, die Strauss seinem Librettisten in mehreren Stufen zumutete (ohne dass es ihm freilich gelungen wäre, aus Gregor einen Kleist zu machen). Die Situation der von einem Gott in Menschengestalt begehrten Alkmene, die in der Szene mit dem als Amphitryon maskierten Jupiter aufgrund der rätselvollen Andeutungen ihres Gegenübers dessen Identität zu ahnen beginnt¹⁸ – diese Situation ähnelt unverkennbar derjenigen Daphnes, die sich dem Kuss und der Umarmung des geheimnisvollen Rinderhirten hingibt, obwohl sie spürt, dass unter der Verkleidung etwas Gewaltiges, Übermenschliches verborgen ist. Wenn der als Amphitryon auftretende Jupiter Alkmene zu deren Schrecken offenbart, er wisse genau, dass sie sich den Gott insgeheim stets mit dem Aussehen ihres Ehemannes vorgestellt habe, um nicht die »weiße Wand des Marmors« anbeten zu müssen,¹⁹ so entspricht dies genau der Passage, in der Apollo den einsamen Abschied Daphnes von der Sonne, gewissermaßen ein Gebet an das Licht, Wort für Wort wiederholt.²⁰ Der Schluss von Kleists Schauspiel, der den echten, menschlichen und den falschen, göttlichen Amphitryon sowie Alkme-

16 Richard Strauss an Joseph Gregor, 04.03.1936, in: *BJG*, S. 52.

17 Ebd., S. 150 f. (siehe auch Anm. 1 auf S. 151).

18 »Wie ist mir denn? / Wenn du mir dieser Gott wärst / – Ich weiß nicht, soll ich vor dir niederfallen, / Soll ich es nicht? / Bist du's mir? Bist du's mir?« – Heinrich von Kleist, »Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière« [1806], in: ders., *Dramen 1802–1807*, unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth hrsg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba (= Sämtliche Werke und Briefe 1), Frankfurt am Main 1991, S. 377–461, hier S. 432.

19 Ebd., S. 430.

20 Vgl. T. 5 ff. nach Ziff. 123. Ziffer- und Taktangaben beziehen sich auf: *Daphne. Bukolische Tragödie in einem Aufzug von Joseph Gregor. Musik von Richard Strauss op. 82*. Klavierauszug mit Text von Ernst Gernot Klusmann, Mainz und London 1938; Studien-Partitur: RSE 16.

ne in einer dramatischen Konfrontation zusammenführt, wäre demnach der Szene mit Apollo, Leukippos und Daphne analog zu setzen; und der bei Kleist unter »Blitz und Donnerschlag« geradezu opernhafte inszenierte Moment, in dem sich Jupiter zu erkennen gibt,²¹ hätte sein Pendant in Apollos großem Es-Dur-Gesang »Jeden heiligen Morgen« (ab T. 5 nach Ziff. 183) sowie der direkt daran anschließenden Tötung des Leukippos, ebenfalls von »Blitz und Donnerschlag« begleitet (S. 145).²² Jupiter freilich tötet Amphitryon bekanntermaßen nicht, sondern erfüllt ihm stattdessen den Wunsch, dass Alkmene »einen Sohn« gebären möge, »[g]roß wie die Tyndariden«, nämlich Herkules.²³ Das durch Betrug erkaufte Liebesgastspiel des Gottes auf Erden hinterlässt als Resultat sozusagen seine eigene Verherrlichung in mythischer Gestalt, nicht anders, als es bei *Daphne* mit der Verwandlung der Nymphe in den »ewig grünende[n]« Lorbeerbaum der Fall ist (S. 171). Ob allerdings Daphnes Schlussgesang dem rätselhaften letzten Wort Alkmenes zu vergleichen ist, jenem »Ach!«, das ihre einzige Reaktion auf das Geschehen bildet,²⁴ nachdem sie vorher darum gefleht hatte, lieber im »Irrtum« bleiben zu wollen, anstatt das »Licht« des Gottes ihre »Seele [...] umnachten« zu lassen²⁵ – dies bleibe hier dahingestellt.

III.

Bei allen Parallelen zwischen *Amphitryon* und *Daphne* gibt es freilich einen entscheidenden Unterschied: Jupiter erschleicht sich Alkmenes Vertrauen und Hingabe, indem er die Gestalt Amphitryons annimmt, weshalb Alkmene davon überzeugt ist, mit ihrem Ehemann beisammen zu sein. Apollo hingegen nähert sich Daphne so, dass sie glaubt, in ihm einen Bruder gefunden zu haben. Dass gerade diese Konstellation direkt in eine geschwisterliche Liebesumarmung mündet, lässt unmittelbar an Richard Wagners *Walküre* und die inzestuöse Beziehung zwischen Siegmund und Sieglinde denken – ein Rekurs, der bis in die Details der Text- und Szenengestaltung reicht.²⁶ So wird Daphne von Peneios, einem Bass wie Hunding, aufgefordert, den unbekannten »späten Gast« zu »pflege[n]« (S. 81), und als sie daraufhin eine Schale

21 Kleist, »Amphitryon«, S. 459.

22 Das *Daphne*-Libretto wird unter Angabe der Seiten nach dem Klavierauszug zitiert (Anm. 20). Die Vergliederung orientiert sich dabei am Textbuch: *Daphne. Bukolische Tragödie in einem Aufzug von Joseph Gregor. Musik von Richard Strauss op. 82*, Mainz und London 1938.

23 Kleist, »Amphitryon«, S. 460.

24 Ebd., S. 461.

25 Ebd., S. 459.

26 Vgl. Sascha Kiefer, »Apollinisch und dionysisch. Der psychologisierte Mythos in *Daphne* von Joseph Gregor und Richard Strauss«, in: *RSB, N. F.* 38 (1997), S. 103–112, hier S. 108 f.

116

2 Hob. *cresc.*

Engl. Hr. *cresc.*

C Clar.

2 A Clar.

Basseth.

I.

3 Fag. II. III.

I. II.

4 Hörner (F) III. IV.

I.

3 Trp. (B) II. III.

I. II.

3 Pos. III.

Daphne

Apollo

- ster, Schwe - ster...

(aufspringend) Sei mir denn Schwe - ster in die - ser Stun - - de!

116

I. Viol. *cresc.*

II. Viol. *cresc.*

Br. *cresc.*

Celli (alle get.) *pp cresc.*

Abb. 1: R. Strauss, Daphne, T. 1 vor Ziff. 116 bis T. 3 nach Ziff. 116

mit Wasser bringt, ruft Apollo ihr in bester Wagner'scher Diktion entgegen: »Sei mir denn Schwester / In dieser Stunde! / Von den Tagen des Sommers / Längster Fahrt / Labe du mich!« (S. 87f.). Genau zu den Worten »Sei mir denn Schwester« erklingt in den Bläsern sowie in der Gesangslinie das fanfarenartige Motiv des Apollo, in seiner angestammten Tonart Es-Dur (T. 1f. nach Ziff. 116; Abb. 1), allerdings auf beziehungsreiche Weise durchsetzt mit einer von Bassetthorn, Bratschen und Celli gespielten Wendung, die für Dionysos und sein ekstatisches »Fest der blühenden Rebe« steht (S. 11),²⁷ hier ausformuliert in Sextolen, was wiederum das spätere Lorbeer-Motiv²⁸ als »Symbol des ewigen Kunstwerks« vorwegnimmt.²⁹ Auf diese ästhetisch umgemünzte Konstellation von Apollinischem und Dionysischem wird am Ende zurückzukommen sein: im Sinne von Joseph Gregors Aussage, dass Dionysos neben Daphne, Leukippos und Apollo der »vierte« Protagonist des Dramas sei, wenngleich unsichtbar, »ganz in der Musik beschlossen«.³⁰ Vorläufig ist die Verbindung des Apollo-Motivs mit dem Wort »Schwester« entscheidend, bringt sie doch auf den Begriff, dass sich das fragliche Fanfaren-Emblem tatsächlich wie eine Variante des allgegenwärtigen Daphne-Motivs ausnimmt, und zwar sowohl in rhythmischer als auch in diastematischer Hinsicht (Abb. 2 und 3).³¹



Abb. 2: R. Strauss, *Daphne*, T. 1-3 (Oboe 1)



Abb. 3: R. Strauss, *Daphne*, T. 1f. nach Ziff. 116 (Oboe 1)

27 Das betreffende Motiv erscheint erstmals in T. 1 nach Ziff. 12 (Bassetthorn, Bassklarinette, Fagott 1, Bratschen).

28 Vgl. T. 1 nach Ziff. 231 (Bassetthorn, Fagott 1 + 2, Horn 1, Celli); siehe auch unten, Abb. 12.

29 Siehe Anm. 4.

30 Gregor, *Richard Strauss*, S. 269.

31 Vgl. auch Eva-Maria Axt, »Strauss' Differenzierungskunst in seinem Spätwerk. Das bukolische Musikdrama *Daphne*«, in: »Theater ist ein Traumort«. *Opern des 20. Jahrhunderts von Janáček bis Widmann*, hrsg. von Hanspeter Krellmann und Jürgen Schläder, Berlin 2005, S. 91-98, hier S. 93.



Abb. 4: R. Strauss, *Daphne*, T. 1–6

Nimmt man diese deutlich hörbare Motivbeziehung ernst,³² mag es auch statthaft sein, die im Kontext der reinen G-Dur-Harmonik durchaus irritierende Ausweichung nach B-Dur ganz am Beginn der Oper, in den allerersten Takten des Orchestervorspiels, als Vorzeichen der Nähe zwischen Daphne und Apollo zu werten (Abb. 4): Der übermäßige Quintsextakkord auf der letzten Zählzeit des fünften Taktes könnte, wenn man das *gis* enharmonisch zu *as* umdeutet, ebenso gut als Dominantseptakkord nach Es-Dur zielen, zur Tonart Apollos; die stattdessen eintretende chromatische Verschiebung, von der aus über h-Moll und D-Dur wieder der Bogen zu G-Dur geschlagen wird, erscheint demgegenüber fast gewaltsam, wirft jedenfalls schon am Anfang der Oper einen Schatten auf die bukolische Idylle.

Dass Daphne in der Oper mehrfach, auch von Apollo selbst, mit dessen göttlicher Schwester Artemis beziehungsweise Diana assoziiert wird,³³ fügt sich in den Aspekt der Geschwisterliebe ein, wobei nicht genug betont werden kann, dass diese Geschwisterliebe – gemäß dem von Strauss eingeflochtenen Motiv (siehe Abb. 1) – dionysisch konnotiert ist, also Rausch, Ekstase und sexuelles Begehren einschließt. Die Nähe zu Wagners *Walküre* entging Strauss natürlich nicht, und zumindest an einer Stelle legt er sie auch musikalisch offen: Als Apollo auf die irritierte Bemerkung Daphnes nach dem für sie verstörenden Kuss, er sei der »Fremdeste aller«, mit den Worten »Wie sehr du irrst« antwortet (T. 1f. nach Ziff. 146; Abb. 5), erklingt

32 Bemerkenswert ist, dass die Quintole am Beginn des anderen der beiden Apollo-Motive (erstmal erklingend in T. 3 nach Ziff. 28, Celli und Kontrabässe) laut einer Skizze zunächst als Kombination zweier Triolen geplant war, was auch diese Wendung rhythmisch mit dem Daphne-Motiv verbunden hätte; vgl. Gilliam, *Richard Strauss's »Daphne«*, S. 198. Zu Recht hält Anna Amalie Abert fest, dass »Dreiklangsbrechung und Triolenbildung« die »Grundelemente der gesamten »Daphne«-Motivik« bilden (*Richard Strauss. Die Opern*, Velber 1972, S. 107).

33 Vgl. im Klavierauszug (Anm. 20) S. 43, 44, 85–87; siehe auch Werner Schubert, »Musik und Dichtung – Richard Strauss / Joseph Gregor: »Daphne««, in: *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*, hrsg. von Michael von Albrecht und Werner Schubert (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 23), Frankfurt am Main u. a. 1990, S. 409–441, hier S. 427, 429.

unverkennbar das sogenannte Schicksalsmotiv aus dem *Ring des Nibelungen*,³⁴ und zwar in einer Ausprägung, die den letzten orchestralen Takten des dritten Aufzugs der *Walküre* entstammt (Abb. 6, T. 1723 f. und T. 1725 f.). Die Oberstimmenführung, bei Wagner der Basstrompete sowie der Posaune 1 anvertraut (*a-gis-h*), ist identisch, ebenso, dass Strauss die Formel nach E-Dur auflöst: zum Dreiklang jener Tonart, mit der die *Walküre* schließt und die in *Daphne* konsequent als Merkzeichen des Dionysos erscheint.³⁵

The image shows a musical score for Richard Strauss' *Daphne*, measures 146 to 148. The score is in E major and 3/4 time. It features vocal parts for Daphne and Apollo, and a piano accompaniment. The tempo markings are 'accelerando', 'ritard.', and 'a tempo, allmählich bewegter'. The lyrics are: 'Der Fremdeste al-ler! Apollo Wie sehr du irrst, Daph - ne, Ge -'. The piano part includes dynamic markings like 'f', 'dim.', and 'p', and articulation like 'espr.'.

Abb. 5: R. Strauss, *Daphne*, T. 1 vor Ziff. 146 bis T. 3 nach Ziff. 146

34 Vgl. Hans von Wolzogen, *Führer durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel »Der Ring des Nibelungen«*. Ein thematischer Leitfaden [1876], Neue wohlfeile Ausgabe, Leipzig o. J., S. 47.

35 Siehe beispielsweise T. 5 ff. nach Ziff. 10 sowie T. 5 ff. nach Ziff. 142 (weitere Beispiele werden unten im Text genannt; vgl. auch Gilliam, *Richard Strauss's »Daphne«*, S. 243). Wie etwa das Orchestervorspiel zum ersten Aufzug des *Rosenkavalier* zeigt, war E-Dur für Strauss generell mit Erotik, Sexualität und – in diesem Sinne – dionysischen Exaltationen assoziiert.

(Er wendet sich nochmals mit dem Haupt und blickt zurück.)

dim.

Btrp. Pos.

pp

Hr. Bkl.

Btrp. Pos.

(Er verschwindet durch das Feuer.)

pp

Trp.

Abb. 6: R. Wagner, Die Walküre, 3. Aufzug, T. 1722–1727

Die Assoziierung der Musik Wagners mit Dionysos über den emblematischen E-Dur-Dreiklang ist Programm. Deutlich zeigen dies die letzten Worte des sterbenden Leukippos, nachdem Apollo ihn niedergestreckt hat (T. 1–13 nach Ziff. 195; Abb. 7). Dem abschließenden Solo des Dionysos-»Jünger[s]« (S. 164), der – wie er selbst sagt (S. 43) – »den Gott« in sich fühlt und auf der Handlungsebene gleichsam als dessen Repräsentant auftritt, geht, klar genug, ein feierlich von den Bläsern angestimmter E-Dur-Dreiklang voraus, in den die Celli das Dionysos-Motiv einflechten (T. 6–4 vor Ziff. 195; siehe Abb. 7). Als Leukippos das Wort »Gespielin« haucht, geschieht dies mit einer Wendung, die das letzte »Isolde« des sterbenden Tristan im dritten Aufzug von *Tristan und Isolde* anklingen lässt, und zwar tonhöhengengenau auf derselben harmonischen Grundlage eines D-Dur-Septakkordes (Abb. 8).

195

Leukippos (schwach)

Lento

Daph - ne -
 Ge - spie - - lin - dich zu lie - - ben
 wagt ich - und ward er-schlagen von ei-nem Got-te --- (stirbt)

espr.
pp
cresc. - *p*

Abb. 7: R. Strauss, Daphne, T. 6 vor Ziff. 195 bis T. 14 nach Ziff. 195

Abb. 8: R. Wagner, *Tristan und Isolde*, 3. Aufzug, T. 1322–1326

Dass Strauss den darauffolgenden Klagegesang Daphnes um den toten Leukippos »eine Art ›Liebestod‹« nannte,³⁶ darf also beim Wort genommen werden; und es zeigt zugleich, dass ihm die gegenseitige Hingabe von Tristan und Isolde, wie Wagner sie gestaltet hatte, im Sinne Nietzsches als Ausfluss dionysischer Gewalt erschien. Der Liebestrank bei Wagner wäre dann dem »Blut« des Dionysos äquivalent (S. 110), also dem rauschgebenden Wein, den der als Mädchen verkleidete Leukippos Daphne kredenzt, bevor sie tatsächlich einwilligt, mit ihm in einen »hieratische[n] Tanz« einzutreten (S. 122), zu Ehren des Gottes der Rebe und der »Paarung« (S. 14). »Trinke, du Tochter! / Aus Erde kam es, / Die Erde segnets«: So fordert Gaea die keusche Daphne in der entsprechenden Szene auf, das Aphrodisiakum des Weines zu kosten (T. 3 ff. nach Ziff. 161; Abb. 9), und dazu bringt das Orchester eine Harmoniefolge, die erstmals während der Umarmung Daphnes und Apollos (T. 9 ff. nach Ziff. 139) sowie beim Chorgesang am Beginn des Dionysos-Festes zu hören gewesen war (»Gib, Dionysos, / Neu erstandener«, T. 5 ff. nach Ziff. 142; Abb. 10), beide Male in der signifikanten Tonart E-Dur. Es handelt sich um den Wechsel des jeweiligen Tonika-Dreiklangs (siehe Abb. 10: *e/gis/h*) mit einem chromatisch benachbarten Nebentonakkord (*f/b/es/g*), zu dem ein weiterer, nicht durch chromatische Verschiebung erreichter Ton hinzutritt (*cis*). Wichtiger als solche technischen Details ist freilich, dass Apollo – nicht nur Bruder, sondern auch Gegenpart des Dionysos – die gleiche Akkordverbindung (in D-Dur) für sich in Anspruch nimmt, als er mit aller Offenheit singt: »Ich liebe dich, Daphne!« (T. 1 f. nach Ziff. 141; Abb. 11).

36 Zit. nach Gregor, *Richard Strauss*, S. 261.

(Leukippos nähert sich mit lockenden Gebärden Daphne)

Andante con moto **1. Magd** (für sich)

Gaea Vor - züg - lich

Trin - ke, du Toch - ter! Aus Er - - de kam es, die

Andante con moto

p

Abb. 9: R. Strauss, Daphne, T. 3-7 nach Ziff. 161

Der Mond hat sich verborgen. Es ist ganz dunkel. Nur die beiden Gestalten sind zu erkennen.

2 Halbchöre (unsichtbar) **Moderato**

(linke) *p*

Gib, Di - o - ny - sos, neu er - stan - de - ner,

Daphne (etwas stärker)

Du bann - test mich an die - se Stel - le,

Apollo bring ich!

Moderato *espr.*

dim. *pp*

Abb. 10: R. Strauss, Daphne, T. 4-8 nach Ziff. 142



Abb. 11: R. Strauss, *Daphne*, T. 2 vor Ziff. 141 bis T. 2 nach Ziff. 141

Strauss gestaltet hier – sowie an anderer Stelle³⁷ – musikalisch, was er in einem Brief an Gregor folgendermaßen formuliert hat:

»Apollo vergeht sich gegen seine Gottheit, indem er mit dionysischen Gefühlen sich Daphne naht [...]. Apollo muß also nach diesem Abenteuer, bevor er wieder in seinen Sonnenwagen zurückkehrt, auch in sich eine Läuterung vollziehen, die darin ihren dramatischen Gipfel hat, daß er in Leukippos das dionysische Element *in sich selbst tötet*. Das Symbol für diese eigene Läuterung wäre die Erlösung der Daphne durch Verwandlung in den Lorbeer!«³⁸

Die in den Lorbeer verwandelte Daphne ist jedoch gemäß Strauss, wie bereits zitiert, nicht nur Symbol für Apollos »Läuterung«, sondern auch »Symbol des ewigen Kunstwerks«.³⁹ Dass dabei nichts anderes im Hintergrund steht als die Philosophie des frühen Nietzsche, also die Idee der »Geburt« des griechischen Dramas – sowie des Wagner’schen Musikdramas – aus dem Ineinandergreifen von Dionysischem und Apollinischem, liegt auf der Hand.⁴⁰ Ist das Dionysische im Kunstwerk einerseits hinter dem »Schönheitsschleier« des Apollinischen zu verbergen, so muss es doch andererseits immer als »Fundament« und »Untergrund« aus den »Illusionen

37 Vgl. T. 6 f. nach Ziff. 108: Apollos an sich selbst gestellte Frage »Was führt dich her / Im niedern Gewande, / Das ehrliche Volk / Mit Lügenwort / Dreist zu betrügen?« wird vom Orchester durch einen E-Dur-Quartsextakkord und das Dionysos-Motiv im Bassethorn geradezu überdeutlich beantwortet.

38 Richard Strauss an Joseph Gregor, 09.03.1936, in: *BJG*, S. 55.

39 Siehe Anm. 4.

40 Vgl. auch die Erörterungen zur Entstehung der griechischen Tragödie in Joseph Gregors *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich 1933, S. 90–95.

des schönen Scheins« hervorleuchten.⁴¹ Genau dies geschieht in Strauss' *Daphne*, und zwar buchstäblich: Das Motiv des Lorbeers (T. 1 nach Ziff. 231; Abb. 12), melodisch eine Abfolge von reinem (*es/g/b*) und vermindertem Dreiklang (*fis/a/c*), ist so gestaltet, dass es sich harmonisch genau in den Dionysos-Ruf fügen würde (siehe Abb. 10). Strauss lässt den Es-Dur-Dreiklang beim Lorbeer-Motiv zwar mit dem verminderten Septakkord *fis/a/c/es* alternieren, doch sind es lediglich der Ton *es* (statt *e*) sowie das fehlende *d*, die den Unterschied zum Nebentonakkord des Dionysos-Rufes ausmachen. Gerade in der irisierenden Fis-Dur-Klangfläche am Schluss der Oper (T. 5 ff. nach Ziff. 256) kann man dort, wo das Lorbeer-Motiv ertönt, durchaus die Parole »Gib, Dionysos« heraushören – nur eben, mit einer Formulierung von Strauss gesprochen, zu »schöner, edler Wirkung« apollinisch gebündelt.⁴² Der »im Künstler producierende Eros«, den Strauss am 24. Januar 1933 in einem Brief an Stefan Zweig namhaft gemacht hatte,⁴³ erscheint hier sublimiert, geläutert, aber als innere Triebkraft zur Schaffung des »ewigen Kunstwerks« nach wie vor untergründig präsent.



Abb. 12: R. Strauss, *Daphne*, T. 1 vor Ziff. 231 bis T. 3 nach Ziff. 231

41 Friedrich Nietzsche, »Die Geburt der Tragödie« [1872], in: ders., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (= *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 1), Neuausgabe München 1999, S. 9–156, hier S. 155.

42 Richard Strauss an Joseph Gregor, 12.10.1938, in: *BJG*, S. 134.

43 Strauss – Zweig, *Briefwechsel*, S. 42.

IV.

Als »Übergang zum Geiste der Musik«⁴⁴ – so charakterisiert Joseph Gregor mit einer bemerkenswerten Formulierung den rein instrumentalen Schluss der *Daphne*, der die Gesangsstimme ins Orchester versinken und schließlich nur noch wortlose Vokalisieren von sich geben lässt.⁴⁵ Nietzsches Philosophie wird hier zugleich aufgerufen und in ihr Gegenteil verkehrt. Das aus Musik geborene Drama wäre dann nicht, nach Richard Wagners Vorstellung, der irreversible Ziel-, End- und Höhepunkt, sondern kehrte sozusagen wieder dorthin zurück, von wo es kam. Man fühlt sich an das Bild des Regenbogens erinnert, das der späte Strauss bekanntlich nutzte, um seine Positionierung innerhalb der Musikgeschichte zu beschreiben,⁴⁶ »am Ende des ›Regenbogens‹« stehend,⁴⁷ also dort, wo dieser wieder die Erde berührt, nachdem er mit Richard Wagner seinen Scheitelpunkt erreicht hat, einen Scheitelpunkt, auf den man nur noch zurückblicken, den man aber weder überbieten noch eigentlich fortsetzen könne: »Unnachahmlich, unerreichbar, anbetungswürdig – der letzte Gipfel 3000jähriger Kunstentwicklung.«⁴⁸ Was Strauss bei Wagner »anbetete« (um seinen eigenen Ausdruck zu verwenden) und wo er dem Idol erkennbar nacheiferte, das waren die als »letzte Erfüllung und Enthüllung des Mythos« apostrophierten »Klangsymbole« der orchestralen Textur sowie deren symphonische und kontrapunktische Durchgestaltung im Dienste des Ausdrucks aller psychologischen Feinheiten über die Begrifflichkeiten der Wortsprache hinaus.⁴⁹ Nicht zuletzt die *Daphne*-Partitur legt davon Zeugnis ab. Was Strauss aber bei Wagner kritisierte, das war die in dessen theoretischen Schriften – angeblich – verfochtene oder allzu sehr betonte Determinierung

44 Gregor, *Richard Strauss*, S. 270.

45 Zum *Daphne*-Schluss vgl. Bryan Gilliam, »Daphne's Transformation«, in: *Richard Strauss and His World*, hrsg. von Bryan Gilliam, Princeton, NJ 1992, S. 33–66; ders., »Ariadne, Daphne and the Problem of *Verwandlung*«, in: *Cambridge Opera Journal* 15 (2003), S. 67–81; Gabriella Hanke Knaus, *Aspekte der Schlussgestaltung in den sinfonischen Dichtungen und Bühnenwerken von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 1), Tutzing 1995, S. 163–180.

46 Vgl. hierzu grundlegend Katharina Hottmann, »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!« *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 30), Tutzing 2005.

47 BE, S. 176.

48 Ebd., S. 175.

49 Tagebucheintrag von Richard Strauss, 25.02.1944, zit. nach Hottmann, »Die andern komponieren«, S. 88.

der »Mystik des [...] Orchesters« durch die Dichtung.⁵⁰ In *Oper und Drama* vermisste Strauss »die volle Würdigung der reinen Melodie Mozarts, Beethovens, Schuberts«, jener »höchste[n] Symbole der Offenbarungen der menschlichen Seele [...], die an Schönheit der Gestalt, Reinheit der Linienführung, tiefstem Gefühlsinhalt Gebilde von einer Schönheit darstellen, wie sie wenige aus dem Worte geborene Melodien aufweisen«.⁵¹ Mit der wiederholt geäußerten Metapher der »Platonsche[n] ›Idee««, produktiv missverstanden als Manifestation einer irrationalen Erkenntnis, die »dem Auge« und »dem Verstande« entzogen sei, jedoch über das »Ohr« den Weg zum »Göttlichste[n]«, zum »Reich der ›Urbilder«« eröffne,⁵² versuchte Strauss ein Ideal zu fassen, das für ihn hauptsächlich in der vom Wort unabhängigen Melodik Mozarts gegeben war.⁵³

Nun wäre es vielleicht zu viel gesagt, wenn man behaupten würde, dass Strauss mit dem Schluss der *Daphne* seine persönliche Fahrt ins »Reich der Urbilder« antreten und den »Übergang zum Geiste der Musik« vollziehen wollte, gleichsam hinter Wagner zurück, also den Übergang zu Mozart und zu einer Melodie, deren Verabsolutierung kein Mangel ist, sondern Ausweis ihrer göttlichen »Reinheit« und »Schönheit«. Zwar schrieb Joseph Gregor euphorisch, die »Schlußszene« könne »den reinsten, verklärtesten Visionen Mozarts« an die Seite gestellt werden,⁵⁴ doch hätte sich Strauss, der laut Stefan Zweig »die Grenzen seines eigenen Könnens« stets objektiv einschätzte,⁵⁵ in diesem Punkt wohl kaum mit Mozart verglichen. Er selbst äußerte (wiederum nach dem Zeugnis Zweigs): »Mir fallen keine langen Melodien ein wie dem Mozart. Ich bringe es immer nur zu kurzen Themen. Aber was ich verstehe, ist dann so ein Thema zu wenden, zu paraphrasieren, aus ihm alles herauszuholen, was drinnen steckt, und ich glaube, das macht mir heute keiner nach.«⁵⁶ Gerade dieses Verfahren, gewissermaßen Strauss' bescheidene und zugleich selbstbewusste Annäherung an das Mozart'sche Melos, findet sich par excellence vorgeführt in dem kurzen Orchestervorspiel zu *Daphne*, noch schlichter und – wenn man so will – didak-

50 Richard Strauss an Willi Schuh, 22.12.1943, in: *Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1969, S. 56.

51 *BE*, S. 96.

52 Ebd., S. 107; vgl. Hottmann, »Die andern komponieren«, S. 267–273.

53 Vgl. zusammenfassend Thomas Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 2), Laaber 1990, S. 141–193.

54 Joseph Gregor an Richard Strauss, 06.11.1938, in: *BJG*, S. 141.

55 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* [1942], Frankfurt am Main 342003, S. 418.

56 Ebd., S. 418 f. Aus dem Korpus von Strauss' Selbstinterpretationen vgl. dazu auch: »Vom melodischen Einfall« [um 1940], in: *BE*, S. 161–167; »Melodienbildung« [Gespräch mit Max Marschall, 1918], in: ders., *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*, hrsg. von Ernst Krause, Leipzig 1980, S. 62–64.

tisch klarer in einem bezeichnenden Instrumentalepilog zur »Bukolischen Tragödie«: der am 27. Februar 1945 »meinem lieben Geigenschüler Christian zum 13. Geburtstag« gewidmeten *Daphne-Etüde* für Violine solo (TrV 272b).⁵⁷ Gewiss wäre es fehl am Platz, dieser bewusst kindlich gehaltenen Miniatur, die das dreitaktige Daphne-Motiv in einfachster Art und Weise zur Entfaltung bringt, allzu großes ästhetisches Gewicht aufzubürden. Aber es bleibt bemerkenswert, dass Strauss mit der triolisch gelockerten und durch die Wechsellnote *e* pentatonisch kolorierten Dreiklangsbrechung explizit die Möglichkeit rein instrumentaler Melodienbildung verband, und zwar im Sinne einer selbstgenügsam ausschwingenden Arabeske.⁵⁸

Wenn sich die Entstehung des »ewigen Kunstwerks« am Ende von *Daphne* aus der Synthese des Dionysischen und des Apollinischen ergibt, aber nicht als Drama in der Verbindung mit dem Wort, sondern als »Übergang zum Geiste der Musik«, so wären die »Handgelenksübung[en]«⁵⁹ der späten Instrumentalstücke aus dieser Perspektive neu zu bewerten, nicht nur die *Metamorphosen*, sondern etwa auch die Bläser-Sonatinen, deren zweite bekanntlich »den Manen des unsterblichen Mozart« gewidmet wurde, sowie das assoziativ auf die *Daphne*-Klangwelt zurückbezogene Oboenkonzert.⁶⁰ In solchen Partituren sah der »griechische Germane« offenbar keineswegs einen belanglosen Zeitvertreib, auch wenn er es selbst so dargestellt haben mag, sondern eine probate Option, »am Ende des Regenbogens« sinnvoll zu komponieren. Was ihm den Weg dorthin aber entscheidend zu bahnen half, auf verschlungenen, in der komplizierten Entstehung des Werkes durchaus labyrinthisch zu nennenden Pfaden über Mozart und Wagner, Kleist und Nietzsche, das war gerade die »Bukolische Tragödie« *Daphne*.

57 Vgl. Richard Strauss, *Zwei späte Violinstudien. Daphne-Etude. Etude G-Dur nach einem Motiv aus »Daphne«* für Violine solo o. Op. AV 141 / *Allegretto E-Dur* für Violine und Klavier o. Op. AV 149, im Faksimile und im Erstdruck hrsg. von Alfons Ott (= *Varie Musiche di Baviera* 3), Giebing/Oberbayern 1969.

58 Eine große Ähnlichkeit verbindet das Daphne-Motiv auch mit dem Beginn von *Die Göttin im Putzzimmer* für gemischten achtstimmigen Chor a cappella, komponiert 1935 auf einen Text Friedrich Rückerts (TrV 267).

59 Richard Strauss an Willi Schuh, 08.10.1943, in: *Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh*, S. 50 f.

60 Vgl. in diesem Sinne Laurenz Lütteken, *Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart 2014, S. 251. Zumindest ein Fragezeichen darf hinter das Urteil Stefan Kunzes gesetzt werden, dass die Instrumentalkompositionen der letzten Lebensjahre keine »exemplarische Bedeutung für das Verhältnis von Strauss zu Mozart« gehabt hätten (»Idealität der Melodie. Über Richard Strauss und Mozart«, in: *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser [= *Schriften zur musikalischen Hermeneutik* 2], Laaber 1992, S. 11–30, hier S. 12 f., Anm. 2).

Glucks Drama aus Wagners Geist in Strauss' Händen. Die Bearbeitung der Tragédie opéra *Iphigénie en Tauride*

Ulrich Konrad

I.

Seit wann bewegte sich Richard Strauss auf dem künstlerischen Weg hin zum Musikdramatiker, oder mit etwas weniger Emphase gefragt: Wann und wie wurde Strauss Opernkomponist? Wer die einschlägigen biografischen Darstellungen und monografischen Abhandlungen konsultiert, erhält auf diese elementare Frage unterschiedlich differenzierte, im Kern jedoch einhellige Antworten. Diese laufen alle auf die Angabe hinaus, genauer formuliert, sie alle nehmen ihren Ausgang von einem Punkt, nämlich naheliegenderweise von *Guntram*, dem von 1887 bis 1893 konzipierten, gedichteten und komponierten Bühnenerstling.¹ Allerdings gab Strauss diesem Werk keinen Gattungstitel – erst die 1940 uraufgeführte Bearbeitung des Werks hieß, in Anlehnung wohl an Wagners *Tristan und Isolde*, vieldeutig »Handlung in drei Aufzügen« –, wie auch das »Singgedicht« *Feuersnot* op. 50 aus dem Jahre 1901 sich nicht in die konventionelle Gattungsnomenklatur einfügt. *Salome* op. 54, 1905 uraufgeführt und von Strauss als »Musik-Drama« bezeichnet, markiert schließlich die endgültige Ankunft des Komponisten in der Welt des großen Theaters.² In den gängigen Leben- und Werk-Erzählungen wird dieses in der Schaffensbiografie unbestritten herausragende Ereignis stets verknüpft mit dem Motiv des Abschieds von der programmatischen Instrumentalmusik, mehr noch: Die Reihe der Tondichtungen von *Don Juan* bis zur *Symphonia Domestica* erscheint nun als die *gradus ad parnassum*, als die notwendigerweise von Strauss zu bewältigende Leiter beim Aufstieg zum Gattungsgipfel der Oper und zur dort erreichten Synthese von Symphonie und Drama.

1 William Mann, *Richard Strauss. Das Opernwerk*, München 1967; Laurenz Lüttken, *Richard Strauss. Die Opern. Ein musikalischer Werkführer*, München 2013; *StraussHb*.

2 Gattungstitel zit. nach den Partiturausgaben der RSE 1–4.

Ohne die Absicht, dieses wohlabgerundete Narrativ grundsätzlich zur Disposition zu stellen, soll im Folgenden der Blick auf eine von Strauss' frühen Arbeiten geworfen werden, nämlich auf seine umfangreiche, die komplette Neudichtung des Textes und ein tiefgreifendes musikalisches Arrangement umfassende, für die »deutsche Bühne« vorgenommene Bearbeitung der »Tragédie opéra« *Iphigénie en Tauride* von Christoph Willibald Gluck.³ Angefertigt wurde sie 1890, als Strauss im ersten Jahr seines Engagements als Kapellmeister am Großherzoglichen Hoftheater Weimar stand – angefertigt aus freien Stücken, ist doch nirgends, soweit ersichtlich, etwas von einem Auftrag oder der Aussicht auf eine Produktion des Werks zu entdecken. Tatsächlich verging fast ein Jahrzehnt nach Abschluss der Partitur und verstrichen fünf Jahre, seit das komplette Material bei Fürstner in Herstellung gegangen war, ehe am 9. Juni 1900 die *Iphigenie auf Tauris* in Weimar erstmals über die Bühne ging.⁴ Erhofft hatte sich Strauss die Premiere freilich für 1891, und wäre es nach seinen Plänen gegangen, so wäre eben diese Opernbearbeitung das erste Werk gewesen, mit dem sich der Bühnenkomponist Strauss der Öffentlichkeit präsentiert hätte. Zwar spielt das Leben nicht im Konjunktiv und dem Wollen folgte seinerzeit kein Vollbringen, aber die starke Absicht des 26-jährigen Musikers, in Weimar mit einer Gluck-Bearbeitung musikdramatisch zu debütieren, verdient mehr Aufmerksamkeit und forschерliches Bemühen, als ihr die Strauss-Publizistik bislang hat zuteilwerden lassen. Dass die Strauss'sche *Iphigenie* in der aktuellen Literatur nur vereinzelt Erwähnung findet,⁵ auch auf den Opernbühnen seit über einem halben Jahrhundert nicht mehr präsent

3 Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis, Band 3: Werke ohne Opuszahlen*, nach dem Tode des Verfassers vollendet und hrsg. von Alfons Ott und Franz Trenner, Wien und Wiesbaden 1974, S. 1363–1376 (AV 186); *TrennerV*, S. 131 f. (TrV 161).

4 Der Theaterzettel ist im Digitalen Archiv der Thüringischen Staatsarchive einsehbar: archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW_archivesource_00014698 (abgerufen am 17.10.2016).

5 Mann, Lütteken und Werbeck (wie Anm. 1) übergehen die Bearbeitung gänzlich. Am ausführlichsten behandelt wurde sie in jüngerer Zeit von Norman Del Mar, *Richard Strauss. A critical commentary on his life and works*, Band 2, London 1969 (ND 1986), S. 353–356. Eine knappe, aber treffende Charakterisierung bietet der Katalog-Beitrag zu: *Richard Strauss-Ausstellung zum 100. Geburtstag*, bearb. von Franz Grasberger und Franz Hadamowsky, Österreichische Nationalbibliothek, Wien 1964, S. 215; lediglich erwähnt ist sie bei Klaus Hortschansky, Art. »Iphigénie en Tauride«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 2, München 1987, S. 457–465, hier S. 464. Der Beitrag von Vera Grund, »... durch die das schöne Werk wieder lebensfähig geworden ist ...« Glucks *Iphigenie auf Tauris* in der Bearbeitung von Richard Strauss: Eine Heldin im 18. und 19. Jahrhundert«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 67 (2012), H. 1, S. 43–51, liefert Gedankenanstöße zur Konzeption der Textrevision, enthält jedoch quellenbezogene und inhaltliche Versehen; dies., »Glucks Geist aus Wagners Händen? Zur Gluck-Rezeption Richard Strauss«, in: *Richard Strauss-Jahrbuch* 2013, S. 33–43 (ohne näheren Bezug auf die Bearbeitung). Eine erste gründlichere Auseinandersetzung mit dem Gegenstand leistet die von mir angeregte und betreute Magisterarbeit von Barbara Gräb, *Christoph Willibald Glucks Iphigénie en Tauride (1779) in der Bearbeitung von Richard Strauss (1890)*, Würzburg 2001 (unveröffentlicht).

ist,⁶ entspricht jedenfalls nicht der Bedeutung des Werks im Entwicklungsgang des Komponisten, aber auch nicht seinem ästhetischen Anspruch.

II.

Worin besteht dieser? Um hier zu einer Antwort zu kommen, sind verschiedene biografische und musikgeschichtliche Fäden aufzunehmen, ist außerdem wenigstens ansatzweise die dichterische und kompositorische Faktur der Bearbeitung freizulegen. Werfen wir zunächst einen Blick auf die Lebenssituation des jungen Strauss.⁷ Seit dem Frühjahr 1889 hatte sich der Plan konkretisiert, die unbefriedigende Stellung als Musikdirektor am Hof- und Nationaltheater in München zugunsten des Postens eines Großherzoglich-Sächsischen Kapellmeisters in Weimar zu verlassen. Nach der Teilnahme an den Bayreuther Festspielen dieses Jahres als Musikalischer Assistent nahm Strauss Anfang September seine Tätigkeit in der thüringischen Residenzstadt auf. Als Antrittsvorstellung dirigierte er Mozarts *Zauberflöte* und wandte sich anschließend in dezidiert programmatischer Absicht Wagners *Lohengrin* zu. Mit dessen Premiere am 6. Oktober setzte er sogleich einen entschiedenen Akzent als unbedingter Verfechter Bayreuther Kunstideen und -praxis, so wie er in den von ihm übernommenen Abonnementkonzerten der Saison durch Schwerpunkte auf den Werken der sogenannten Neudeutschen, allen voran Franz Liszts, und durch die Uraufführung seiner Tondichtung *Don Juan* am 11. November 1889 unmissverständlich zu erkennen gab, wo er sich als Dirigent und Komponist verortet sehen wollte. In der geistigen Nachfolge Liszts und dessen Weimarer Kunstprogramms sowie als Speerspitze im Einsatz für Wagners musikalische Dramen – im März 1890 brachte er *Tannhäuser* heraus, im Dezember *Rienzi*, schließlich im Januar 1892 *Tristan und Isolde*, dieses Werk erstmals völlig ohne Striche⁸ – demonstrierte Strauss am Ort selbstbewusst geistig-künstlerische Führer-

6 Nach der, soweit ersichtlich, zunächst letzten Inszenierung 1916 an der Metropolitan Opera New York kam Strauss' Bearbeitung 1956 konzertant in Wien beim Internationalen Mozartfest zur Aufführung, ehe am 3. Februar 1961 in Lissabon eine Bühnenproduktion geboten wurde. Von diesem Abend existiert ein Mitschnitt (Label Accord 150031; Besetzung: Iphigénie – Montserrat Caballé, Oreste – Raymond Wolansky, Pylade – Jean Cox, Thoas – Paul Schöffler, Chor und Orchester Teatro Nacional de San Carlos Lissabon, Antonio de Almeida – Leitung. 2009 erklang das Werk beim Festival della Valle d'Itria im Palazzo Ducale di Martina Franca. Die bislang jüngste und wiederum konzertante Darbietung war am 22. Juli 2016 im Stadttheater Fürth im Rahmen der Internationalen Gluck Opern-Festspiele 2016 zu erleben.

7 *Schuh*, bes. S. 181–378: »Die Weimarer Jahre 1889–1894«; *TrennerC*, bes. S. 70–101 (= September 1889 bis Oktober 1892). – In jüngerer Literatur werfen Streiflichter auf den Weimarer Kapellmeister: Bryan Gilliam, *Richard Strauss. Magier der Töne*, München 2014; Laurenz Lütken, *Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart 2014.

8 Bernd Edelmann, »Strauss und Wagner«, in: *StraussHb*, S. 66–83.

schaft. Er flankierte diesen gelegentlich mit der Haltung fanatischer Unbedingtheit gegangenen Fortschrittsweg durch eine zwar häufig unterbrochene, gleichwohl intensive schöpferische Aktivität, als deren Früchte neben einer Reihe von Liedern immerhin die Tondichtungen *Tod und Verklärung* und *Macbeth* sowie der Text und das vollständige Particell des *Guntram* zu nennen sind.

Dass Strauss sich in Weimar als kämpferischer Anhänger der Kunst Wagners gebärdete – bereits wenige Wochen nach Dienstantritt wurde er im örtlichen Wagner-Verein aktiv⁹ –, hängt bekanntlich zum einen mit dem bedeutenden Einfluss zusammen, den Alexander Ritter seit Herbst 1885 als Mentor auf den Komponisten nahm, zum andern mit der Zugehörigkeit zum Bayreuther Kreis um Cosima Wagner.¹⁰ Wie bereits erwähnt, hatte er kurz vor der Umsiedelung nach Weimar bei der Einstudierung von Festspielaufführungen auf dem Grünen Hügel mitgewirkt. Bezeugt ist, neben der theoretischen Unterweisung durch Ritter, außerdem das eigene gründliche Studium der Schriften Wagners; diese besaß er seit Juni 1889 vollständig,¹¹ und in Briefen nach Bayreuth finden sich bald absichtsvoll eingestreute Lektüererequisiten.

Ruft man sich diese wenigen Stichworte zur Lebenssituation von Strauss um 1890 ins Bewusstsein – Weimar, die klassische Kulturstätte; Liszt, der ideelle Vorgänger am Ort; Bayreuth als der Fluchtpunkt aller künstlerischen Überzeugungen –, dann fügt sich die zunächst wie Zufall anmutende Beschäftigung des Komponisten mit Glucks *Iphigénie* passgenau in diese Zeit. Am Theater hatte Strauss es rasch dahingebraucht, so gut wie ausschließlich deutsches Repertoire zu dirigieren, was seinem Selbstverständnis als Vertreter der in allen Belangen gegenüber der Musik anderer Nationen überlegenen deutschen Musik entsprach. Im Zuge der Beschäftigung mit Wagners theoretischen Arbeiten festigte sich dieser Hegemonialanspruch, gewann darüber hinaus historische Tiefe. Strauss kannte schon in Meiningen Wagners Bearbeitung von Glucks *Iphigenie auf Aulis*; sie war erstmals 1847 in Dresden gegeben worden.¹² In der 1852 publizierte Zürcher Hauptschrift *Oper und Drama* konnte er

9 Schuh, S. 188, passim.

10 Cosima Wagner – Richard Strauss. Ein Briefwechsel, hrsg. von Franz Trenner (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 2), Tutzing 1978, S. VII–XI.

11 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 Bände, Leipzig 1871–1883 (RSA). – Strauss las immer wieder in den Bänden; siehe etwa Brief an Wolfgang Golther, 05.04.1945: »Noch in den vergangenen Monaten habe ich viel in den ›Schriften‹ gelesen und mich besonders erbaut an den kleinen Artikeln des 9. und 10. Bandes: ›Über Dichten und Komponieren‹, ›Über die Anwendung der Musik auf das Drama‹, ›Über das Operndichten und Komponieren‹ etc. An jeder Universität, an jeder Musikschule müßte über diese, wie über Oper und Drama ein ständiges Kolleg gelesen werden. Aber wer ist dazu befähigt?« Zit. nach WB, S. 436.

12 Richard Wagner, *Iphigenia in Aulis. Bearbeitung der Tragédie Opéra en trois actes »Iphigénie en Aulide« von Christoph Willibald Gluck (WWV 77). Konzertschluß zur Ouvertüre (WWV 87) mit einer Dokumentation zu Wagners deutscher Übersetzung des Librettos und seiner weiteren Auseinandersetzung mit dem Werk*, hrsg. von Christa Jost (= Sämtliche Werke 20.4), Mainz 2010;

über die »so berühmt gewordene Revolution Glucks« lesen, wie dieser Komponist das Verhältnis zwischen Sänger, Dichter und Komponist maßgeblich verändert habe. Er sei »wissentlich bemüht« gewesen, »im deklamierten Rezitativ wie in der gesungenen Arie, bei voller Beibehaltung dieser Formen [...], die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu wie möglich durch den musikalischen Ausdruck wiederzugeben«. Als »Organ der Absicht des Komponisten« hatte der Sänger hinter dessen neu bestimmter Dominanz zurückzutreten.¹³ Für Wagner bedeutete das einen wichtigen Schritt in Richtung auf das wahre Drama. Mehr noch: In seiner Geschichtskonstruktion rückte Gluck an den Beginn des modernen Musiktheaters, eines Musiktheaters, das er, Wagner, zur zeitgenössischen Erfüllung führen wollte. Vor diesem Hintergrund sollte denn auch die Dresdner Fassung der aulischen *Iphigenie* verstanden werden, eben als ein Versuch, die geschichtliche Position Glucks für das Publikum in der Mitte des 19. Jahrhunderts herauszustellen und ihm erfahrbar zu machen.

Strauss folgte dieser Anschauung getreulich, hielt bis an sein Lebensende an ihr fest. Dass er schließlich in Weimar, wie Liszt schon 1850, die Wagner'sche Version der *Iphigenie* einstudierte und dirigierte, lag auf der Hand. Im Zuge all dieser gedanklichen und praktischen Erkundungen mag in Strauss der Wunsch gekeimt sein, es dem Bayreuther Vorbild nachzutun und Glucks 1779 vollendete zweite Iphigenien-Oper einer grundlegenden Umarbeitung zu unterziehen.¹⁴ Was lag in Weimar näher, rückte doch mit der tauridischen *Iphigenie* jener Teil der Atridensage in den Blick, den auch Johann Wolfgang von Goethe dramatisch gefasst und 1787 in Weimar¹⁵ vorgelegt hatte; dessen Schauspiel stand am Ort regelmäßig auf dem Programm (nebenbei erwähnt hatte schon Liszt 1850 bei Wagner angefragt, ob er auch die tauridische *Iphigenie* neu-fassen wolle; dazu war es aber nicht gekommen¹⁶). Strauss würde, so könnte das Kalkül gewesen sein, am Ort drei Kunstgöttern auf einmal huldigen sowie sich zugleich, und das noch ohne genuine Eigenschöpfung, unmissverständlich als fortschrittlicher

Christa Jost, »Iphigenia in Aulis« romantisch verklärt. Richard Wagner und Christoph Willibald Gluck«, in: *Literatur in Bayern* 27 (2011), Nr. 104, S. 18–26.

13 Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984, Zitate in der Reihenfolge S. 27, 85, 28.

14 Christoph Willibald Gluck, *Iphigénie en Tauride*, hrsg. von Gerhard Croll (= Sämtliche Werke I.9), Kassel u. a. 1973, 1998; ders., *Iphigenie auf Tauris*, hrsg. von Gerhard Croll (= Sämtliche Werke I.11), Kassel u. a. 1965, 1996. Siehe dazu auch Klaus Hortschansky, »Christoph Willibald Gluck, Iphigénie en Tauride. Die Erfindung des musikalischen Klassizismus«, in: *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkportraits*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2004, S. 81–104.

15 Johann Wolfgang von Goethe, »Iphigenie auf Tauris«, in: *Dramatische Dichtungen* III, hrsg. von Erich Trunz (= Werke. Hamburger Ausgabe 5), 9., neubearbeitete Auflage München 1981, S. 7–67, Kommentar S. 403–474.

16 Zur Anfrage Liszts Mitte Juli 1850 siehe *Franz Liszt – Richard Wagner. Briefwechsel*, hrsg. von Hanjo Kesting, Frankfurt am Main 1988, S. 114; darauf Wagners positive, aber folgenlose Reaktion vom 20.07.1850, ebd., S. 118.

Bühnenkünstler positionieren, indem er die historische französische Operntragödie in ein zeitgemäßes deutsches Musikdrama *avant la lettre* aus dem Geiste Wagners und gleichsam unter den Augen Goethes umformte.

III.

Konkretisierung erfuhren diese möglichen Gedanken im Sommer 1890. Nachdem Strauss im Juni des Jahres noch aktiv an der Tonkünstlerversammlung des ADMV in Eisenach teilgenommen und anschließend Bayreuth einen Kurzbesuch abgestattet hatte, verbrachte er im Juli und August freie Wochen in München und Marquartstein.¹⁷ Am 29. Juli heißt es dann in einem Brief an Cosima Wagner, die über den angesprochenen Gegenstand bereits unterrichtet gewesen sein muss:

»Ich habe meine Übersetzung und Bearbeitung der Gluckschen ›Iphigenie auf Tauris‹ nunmehr fertig und bin nunmehr nur noch mit der Herstellung der endgültigen Partitur beschäftigt. An einigen kühnen Eingriffen in das Glucksche Original fehlt es allerdings nicht; ich habe den ganzen ersten Akt umgearbeitet und umgestellt, einen neuen Schluß zum letzten Akt komponiert, die ganze Oper in drei Akte zusammengezogen und im Gange der Handlung vieles anders motiviert. Im Ganzen ist die Arbeit, wie ich glaube, gelungen, der Stil ist festgehalten, und das ist doch das schwerste!«¹⁸

Im Weiteren betont Strauss, ihn habe diese Art der Auseinandersetzung dem Komponisten Gluck nähergebracht, er hoffe jetzt, die neue Fassung bald der Adressatin zur Beurteilung vorlegen zu dürfen. Dieser Bericht fand in Bayreuth wohlwollende Aufnahme. Cosima bekundete, sich mit dem Studium von Glucks Original auf die Strauss'sche Arbeit vorbereiten zu wollen, und sparte nicht mit dem Vorschusslob, dass die kurze Beschreibung ihr »ebenso geistvoll wie kühn«¹⁹ vorkomme.

Es verwundert, dass nach dieser ersten Erwähnung für längere Zeit weder im Briefwechsel mit Cosima noch auch sonst, soweit ersichtlich, von der Neufassung die

¹⁷ Daten nach *TrennerC*, S. 78–80.

¹⁸ *Wagner – Strauss. Briefwechsel*, S. 55–58, hier S. 56.

¹⁹ Brief Cosima Wagners an Strauss, 12.08.1890, ebd., S. 58–60, hier S. 59: »Heute abend endlich wollen wir ›Iphigenie auf Tauris‹ vornehmen. Ich will ganz gerüstet sein, wenn Sie mir die Freude machen, mir Ihre Arbeit mitzuteilen. Bereits das, was Sie mir davon gesagt haben, hat mich ungemein interessiert und scheint mir ebenso geistvoll wie kühn. Auch ich halte dafür, daß Sie kein besseres Studium für sich als wie gerade diese Arbeit vornehmen könnten. Und *wie* müssen wir es uns angelegen sein lassen, unsere großen Meister der vergangenen Zeit nicht zu verlieren und sie lebendig wirkend unter uns zu erhalten. Nachdem ich in der Jugend wirklich ganz unfähig war, Mozarts Genius zu würdigen, ist mir mit den Jahren eine immer größere Freude an demselben zuteil geworden und unseren Himmel können wir uns nicht sternhaltig genug ausbilden ...«.

Rede ist, zumal spätestens am 27. September 1890 mit Abschluss des selbstgefertigten Klavierauszugs das Vorhaben an sein Ende gelangt war.²⁰ Bis zum 18. April 1891 dauerte es, ehe die *Iphigenie* in einem Brief an den Verleger Adolph Fürstner erneut Thema wird, nun eines offiziellen Angebots. Ähnlich wie gegenüber Cosima Wagner charakterisiert Strauss die Grundzüge seiner Version, lediglich erweitert um die Angabe, die teilweise Neudichtung sei »mit Grundlegung einiger Motive aus Goethe« erfolgt. Er beabsichtige, das Werk »in der nächste[n] Saison hier zur Aufführung [zu] bringen«.²¹ Fürstner erklärte sich mit der In-Verlagnahme der *Iphigenie* einverstanden, aber Strauss scheint die Sache in den kommenden Monaten, vielleicht wegen seiner starken Beanspruchung durch andere Pflichten, zunächst nicht weitergetrieben zu haben. Erst am 3. November 1891 ging das Werk nach Bayreuth,²² wo Cosima Wagner es mit ihrem musikalischen Berater Julius Kniese gründlich durchging, anschließend eine, so Strauss, »herrliche Kritik« schrieb²³ (diese ist allem Anschein nach verlorengegangen) und darin »allerhöchste Anerkennung«²⁴ zollte. Zur gleichen Zeit legte er seinem Intendanten Hans Bronsart die Partitur vor, erfuhr jedoch auf seinen Produktionsantrag, wie er im Juni des Folgejahres klagte, keinen Bescheid. Die Aufführungspläne zerschlugen sich, ohne dass nach derzeitigem Kenntnisstand über die entsprechenden Vorgänge berichtet werden könnte – die Quellenlage erweist sich an diesem Punkt bislang insgesamt als äußerst dürftig.²⁵ So muss auch offen

²⁰ *TrennerC*, S. 80.

²¹ Brief an Verlag Fürstner, 18.04.1891: »Ich habe nach dem Beispiel der Richard Wagnerschen Bearbeitung der Gluckschen ›Iphigenie in Aulis‹ nunmehr eine vollständige Neubearbeitung der ›Iphigenie auf Tauris‹ desselben Componisten vollendet, die ich in nächster Saison hier zur Aufführung bringen will. Meine Neubearbeitung besteht in einer vollständig neuen Übersetzung, zum Teil (mit Grundlegung einiger Motive aus Goethe) Neudichtung, die besonders den ersten Akt, dessen Szenenfolge vollständig verändert ist, und letzten Akt, zu dem ich einen neuen Schluß componiert habe, betrifft. Veränderungen der Instrumentation, um sie wenigstens einigermaßen den Bedürfnissen der heutigen Zeit anzupassen etc. etc. Ich wollte mir nur die ergebene Anfrage erlauben, ob Sie eventuell geneigt wären, die Herausgabe dieser Bearbeitung, durch die das schöne Werk wieder lebensfähig geworden ist, zu übernehmen? Über die Bedingungen würden wir uns sicher einigen und ich bin gerne bereit, Ihnen Partitur, Klavierauszug und Textbuch eventuell zur Ansicht zu übersenden.« In: *WB*, S. 63.

²² *Wagner – Strauss. Briefwechsel*, S. 107–109.

²³ Strauss an Cosima Wagner, 20.12.1891, ebd., S. 109.

²⁴ »Gestern erhielt ich einen wundervollen Brief von Frau Wagner, sie hat meine ›Iphigenie‹ mit Kniese nun durchgearbeitet und zollt mir dafür die allerhöchste Anerkennung. Sie hat mich zum Heiligen Abend nach Wahnfried eingeladen«, Brief an den Vater, 15.10.1891, zit. nach *ElternB*, S. 140 f. – Für Unterstützung meiner Recherchen danke ich Dr. Jürken May.

²⁵ Die Akte Strauss im Thüringischen Hauptstaatsarchiv Weimar, Generalintendant des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar Nr. 178, enthält keinerlei Hinweise auf Pläne die Iphigenien-Bearbeitung betreffend. Erhalten ist lediglich der Aufführungsvertrag; ebd. Nr. 1925. – Den Herren Prof. Dr. Detlef Altenburg (†) und Dirk Haas sowie Frau Archivdirektorin Dagmar Blaha danke ich für Hilfe bei meinen örtlichen Recherchen.

bleiben, ob es nur wegen äußerer Gründe wie der schweren Erkrankung von Strauss, seiner langen Rekonvaleszenz 1892/93, der dann in den Vordergrund rückenden Uraufführung des *Guntram* und zuletzt des Vertragsendes in Weimar zum Spielzeitende 1894 nicht zur Aufnahme der neuen *Iphigenie* in den Spielplan kam, oder ob es eine förmliche Ablehnung etwa wegen künstlerischer Bedenken gab. Im Druck erschienen Textbuch, Klavierauszug und sämtliche Materiale 1895.²⁶

Strauss verlor seine (und Wagners) Bearbeitung nicht aus den Augen, wie aus einem Brief an den Vater vom 22. November 1898 kurz nach dem Amtsantritt in Berlin im Zusammenhang mit Spielplanüberlegungen hervorgeht: »Auch die zwei ›Iphigenien‹ sollen drankommen: ›Tauris‹ in meiner Bearbeitung.«²⁷ Am 6. Dezember 1899 kam das Thema erneut zur Sprache: »Im Laufe des Winters soll hier meine ›Iphigenien‹-Bearbeitung drankommen, zugleich mit Wagners ›Aulis‹.«²⁸ Aber erst am 9. Juni 1900 hob sich im Weimarer Hoftheater erstmals der Vorhang für Glucks *Iphigenie auf Tauris* in der Bearbeitung von Strauss. Die festliche, durch Anwesenheit des Großherzogs ausgezeichnete Aufführung fand ohne Beteiligung des Komponisten statt, »bei Gelegenheit der Goethe-Versammlung«, wie der Theaterzettel meldet.²⁹ Zu den näheren Umständen dieser Premiere kann nichts gesagt werden, da auch hier einschlägige Zeugnisse fast völlig fehlen.³⁰ Die Aufführungskritik in der *Weimarerischen Zeitung* fiel insgesamt freundlich aus:

26 Textbuch: *Iphigenie auf Tauris, in drei Aufzügen, von Chr. von Gluck, neu übersetzt und für die deutsche Bühne bearbeitet von Richard Strauss*, Berlin: Adolph Fürstner (A. 4179 F.) [1895]; Klavierauszug: *Iphigenie auf Tauris, in drei Aufzügen, von Chr. W. von Gluck. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Richard Strauss*, Berlin und Paris: Adolph Fürstner (A. 4400. F.) [1895]; Partitur und Orchester materiale sind nur leihweise verfügbar (Schott Music GmbH & Co. KG). – Die von Vera Grund, »Iphigenie«, S. 45, an den Zusatz »für die deutsche Bühne bearbeitet« anschließende Mutmaßung, dieser könne auf einen Zusammenhang mit dem Theaterverein »Deutsche Bühne« und dessen Ruf nach einer national geprägten Bühne schließen lassen, ist wenig überzeugend: Die Formulierung ist in der Theaterpraxis des ganzen 19. Jahrhunderts gang und gäbe.

27 *ElternB*, S. 214.

28 Ebd., S. 227.

29 Wie Anm. 4.

30 Vgl. archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW_performance_00027815 (abgerufen am 17.10.2016). Erhalten geblieben ist das komplette Aufführungsmaterial aus dem Deutschen National-Theater. Es ist zugänglich im Thüringischen Landesmusikarchiv, D-WRha DNT 59 und 621; siehe opac.rism.info/search?id=280000111 (abgerufen am 17.10.2016), sowie Axel Schröter, *Der historische Notenbestand des Deutschen Nationaltheaters Weimar. Katalog* (= Musik und Theater 6), Sinzig 2010, S. 159 f., 162 f. In dem Bestand mit der Signatur DNT 59b befindet sich ein Textbuch von Glucks *Iphigenie* (Berlin: S. Mode's Verlag) aus dem Gebrauch des Szenerie-Inspizienten Max Frederich mit genauen Eintragungen zur Aufführungsdauer (Uraufführung der Strauss-Fassung: 2 Stunden, 24 Minuten inkl. 29 Minuten Pause). Dem Leiter des Archivs, Herrn Dr. Christoph Meixner, danke ich für tatkräftige Unterstützung meiner Recherchen am Ort. – Ergebnislos geblieben sind bislang Nachforschungen in Beständen der Goethe-Gesellschaft; die Begleitumstände der Aufführung im Rahmen der »15. Goethe-Versammlung« liegen noch im Dunkeln.

»Richard Strauß gebührt das Verdienst, uns die Oper durch seine Bearbeitung nähergebracht zu haben. [...] Er] hat durch engste Anlehnung an das Original den Text neugestaltet und damit dem Vermächtnis des großen Vorkämpfers für musikalische Wahrheit und Charakteristik einen vorzüglichen Dienst geleistet. Daß die beiden letzten Akte der Oper vom Bearbeiter zu EINEM vereinigt wurden, wodurch die natürliche Dreitheilung des Dramas entsteht, für die Strauß gleich Wagner eine Vorliebe zu haben scheint, ist eine Aeüßerlichkeit, möge aber nicht unerwähnt bleiben.«³¹

IV.

Was nun lässt sich in aller Kürze über die Vorgehensweise von Strauss und seine Eingriffe sagen? Als Grundlage für die Bearbeitung griff er auf die seinerzeit neueste, 1884 im Verlag Peters herausgekommene, von Alfred Dörffel betreute Partiturausgabe der französischen Fassung von *Iphigénie en Tauride* und den dazugehörigen Klavierauszug zurück. Dieser Edition war neben dem Originaltext die 1790 entstandene deutsche Übersetzung von Johann Daniel Sander unterlegt. Strauss wird die Musikalien in der seinerzeit geläufigen, nur lose gebundenen Form erworben haben, jedenfalls hat er die Partitur während des Arbeitsvorgangs zerlegt, einzelne Blätter und Lagen ausgesondert und vermutlich weggeworfen, neukomponierte, auf handelsüblichem Notenpapier zu 22 Systemen niedergeschriebene Partien an den passenden Stellen eingelegt, außerdem immer wieder durch Tekturen für bruchlose Anschlüsse gesorgt, und er hat nach Abschluss der Arbeit das Konvolut aus 170 gedruckten und autografen Partiturseiten nebst Zusätzen wie dem Titelblatt und der Besetzungsliste in grünes Leder binden lassen.³²

Auf fast jeder der Druckseiten finden sich mit Bleistift oder roter Tinte eingetragene Veränderungen. Sie betreffen alle Ebenen des Wort- und Notentextes. So eliminiert Strauss konsequent alle französischsprachigen Akt- und Szeneneinteilungen und die

31 *Weimarerische Zeitung*, 13.06.1900, S. 1 f.; zit. nach dem Eintrag im Digitalen Archiv der Thüringischen Staatsarchive (wie Anm. 30).

32 Der beschriebene Band wird im RSA aufbewahrt (RSQV q00298). Erhalten geblieben ist in diesem Archiv auch zum einen das Exemplar eines Klavierauszuges (Leipzig: C. F. Peters, Plattennummer: 6661, um 1882), in das Strauss alle seine textlichen und musikalischen Revisionen eingetragen hat und das als Stichvorlage für den Erstdruck des Auszugs (wie Anm. 26) diente; (RSQV q00299). Zum andern ist ein Exemplar des Klavierauszuges der Bearbeitung aus dem Besitz von Pauline Strauss überliefert (RSQV q13243); den Eintragungen zufolge hat sich die Sängerin intensiv mit dem Werk beschäftigt. Das autografe Textbuch läuft unter dem Identifikator RSQV q00300. Für Unterstützung meiner Recherchen danke ich Gabriele Strauss und Dr. Jürgen May.

Ziffern vor den einzelnen Nummern des Werks. Auf diese Weise entsteht der Eindruck dreier durchkomponierter Akte, in denen die Szenen und Einzelnummern einander bruchlos folgen. Die neu gefassten Gesangstexte hat Strauss konsequent über die jeweiligen Partien geschrieben, umformulierte Regieanweisungen präzise bei den betreffenden Vorgängen platziert. Großen Wert legt er darauf, die Handlung des Dramas in aristotelisch klassischer Strenge vom Morgen bis zum Abend eines einzigen Tages ablaufen zu lassen (bei Gluck finden sich dazu allenfalls vage Angaben). Zusätzliche Instrumente führt Strauss nicht ein – Glucks Orchester ist mit je paarig besetzten Holz- und Blechbläsern, drei Posaunen, Schlagwerk und Streichern ohnehin reich ausgestattet –, bereichert aber die Instrumentierung immer wieder vor allem durch vermehrten Einsatz der Hörner, Trompeten und Posaunen, sorgt darüber hinaus sowohl durch partielle Reduktionen als auch durch gezielte Zusätze für ein abwechslungsreicheres Klanggeschehen. Dazu gehört auch die Einführung einer eigenen Bühnenmusik aus Bläsern und Schlagwerk für die Begleitung etwa des ersten Skythen-Chors »Les Dieux apaisent leur courroux« / »Besänftigt ist der Götter Zorn«. Besonderes Augenmerk richtet Strauss auf die Dynamik; diese differenziert und nuanciert er, ganz im Sinne der Praxis seiner Zeit, ungleich reicher als Gluck. In die Agogik und Phrasierung des Originals greift er dagegen kaum ein. Für beinahe alle diese Maßnahmen fand Strauss Anregungen in Wagners *Iphigenien*-Bearbeitung – sie kann in ihrem Modellcharakter für den jungen Komponisten nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Hinsichtlich der Sprachform seiner Übersetzung hat Strauss in seinem bereits erwähnten Brief an Cosima Wagner vom 3. November 1891 selbst auf einen zentralen Punkt aufmerksam gemacht: Es sei ihm »als Textübersetzer in erster Linie die Beibehaltung des Gluckschen Rhythmus in den Singstimmen wesentlich erschien[en]«.³³ Das ist bemerkenswert, erfährt doch die melodisch-rhythmische Gestalt der Vokallinie, eine Gestalt, die sich bei Gluck aufs Engste an der sprachlich-metrisch korrekten Deklamation der französischen Dichtung ausrichtet, die Aufwertung zu einer autonomen musikalischen Größe, losgelöst von der diese bedingenden Sprachform. Damit geht er über Glucks eigene Praxis hinaus, hatte dieser doch für seine 1781 mit dem Wiener Dichter Johann Baptist von Alxinger erarbeitete deutsche Fassung der *Iphigenie auf Tauris* ganz selbstverständlich die Vokalparte an die veränderte sprachliche Grundlage angepasst. Doch auch schon Wagner hielt sich in seiner Bearbeitung der aulischen *Iphigenie* weitgehend genau ans Original, auch wenn dieses für ihn nicht sakrosankt war. So gab er etwa die Reimform der französischen Vorlage auf, worin ihm Strauss bei seinem Vorhaben folgte. Erkennbar ist weiterhin das Bemühen, im Original vorkommende Textwiederholungen zu umgehen. Freilich forderte die strikte »Beibehaltung des Gluckschen Rhythmus« ihren Preis, erzwang sie doch poetisch nicht immer befriedigende Formulierungen, was Strauss sowohl erkannt als

33 Wie Anm. 22.

aber auch um des Prinzips willen hingenommen hatte (schon im eben zitierten Brief an Cosima Wagner räumte er Mängel freimütig ein). Dieser Punkt ist vor allem in der älteren Strauss-Publizistik betont worden, was hier lediglich erwähnt sei,³⁴ doch nicht ohne den Hinweis, dass ein sorgfältiger analytischer Vergleich der Neufassung mit der Vorlage, und das in Verbindung mit der Musik, bislang aussteht. Immerhin dürfte es sich hier um den Wurzelgrund für Strauss' eigene Deklamatorik handeln, die aber ihrerseits auch noch nicht hinreichend gründlich erforscht ist.

Die »kühnen Eingriffe in das Glucksche Original«, zu denen sich der Bearbeiter angeregt und auch berechtigt fühlte – ob zu Recht oder nicht, kann an dieser Stelle unerörtert bleiben –, betrafen hauptsächlich die dramatische Exposition im ersten Akt und die finale Lösung des tragischen Konflikts in den letzten Szenen des dritten Akts. Hinsichtlich des Textes überschritten sie partienweise zwangsläufig die Grenze der bloßen Übersetzung hin zur inhaltlichen Neugestaltung, damit zur Umdichtung. Musikalisch folgte daraus notwendigerweise, ganze Abschnitte kompositorisch umarrangieren oder sogar neu komponieren zu müssen.

Am Beginn der Oper will Strauss den Aplomb, mit dem Gluck die Handlung in Gang setzt – hier vor allem mit der Imagination eines heftigen Gewitters und dem Wechselgesang zwischen Iphigenie und den Priesterinnen – über die erste Nummer hinweg fortwirken lassen, also der im Original sich anschließenden Verbreiterung durch berichtende und kontemplative Abschnitte entgegenarbeiten. Der auf Iphigenie konzentrierten Eröffnung lässt er daher sofort die Konfrontation mit den Skythen und deren König Thoas folgen, kontrastiert also die heilige Sphäre des Priesterinnenhains mit dem Auftritt des Barbarenführers und dessen wilder Gefolgschaft (siehe Abb. 2). Mehr noch: Strauss betont – anders als im Vorlagentext –, dass Iphigenie noch nie ihres priesterlichen Opferamtes gewaltet habe und auch nicht gewillt sei, das je zu tun. Damit bereitet er den Konflikt vor, der sich gleich mit Thoas' erstem Auftritt und der Nachricht, für das Brandopfer habe der Sturm Fremdlinge an den Strand geworfen, in aller Schärfe abzeichnet. Hohes Erzähltempo und musikalische Progression werden durch die Streichung von fünf aufeinanderfolgenden Nummern einerseits, die Kombination von Partien der Originalpartitur mit Um- und Neukompositionen andererseits erreicht.

34 Zu den frühen kritischen Stimmen gehört Max Steinitzer, *Richard Strauss. Biographie*, Berlin und Leipzig 1911, S. 154 f., 5.–8., vollständig umgearbeitete Auflage, Berlin und Leipzig 1914, S. 110–113. Unter dem Eindruck einer Aufführung in Weimar am 18. Dezember 1904 schrieb der als Gluck-Forscher engagierte Musiker und Rechtsanwalt Max Arend eine kritische Stellungnahme. Neben textlichen und musikalischen Details missbilligte er grundsätzlich Wagners und Strauss' Bearbeitungen; Max Arend, *Zur Kunst Glucks. Gesammelte Aufsätze*, Regensburg [1914], S. 124–130. Weiter zu verfolgen wäre noch Arends Behauptung, Strauss habe bei seinen dramaturgischen Eingriffen »zum größten Teile unter dem Einflusse der trefflichen Analyse in Otto Neitzels Opernführer« (S. 125) gestanden.

a) Exposition

Scène I	1. Szene
[1] Introduction, Air et Chœur (Iphigénie, Chœur des Prêtresses) <i>Grands Dieux! Soyez-nous secourables</i> T. 1-76 / 76-232	Iphigenie und die Priesterinnen <i>Ihr Götter, seid uns Armen hilfreich!</i> T. 1-76 / 76-232
[2] Récitatif (Iphigénie, première et deuxième Prêtresse) <i>Le calme reparaît</i> T. 233-300	[Rezitativ] <i>Die Ruhe kehrt zurück</i> T. 233-236 / <u>237-243 neu</u> / 244 [= 247]- 289 [= 292] / <u>290-301 neu</u>
[3] Chœur (Prêtresses) <i>Ô songe affreux!</i> T. 301-318	[Chor und Iphigenie] <i>O welche Nacht / O arme Pelopiden</i> Chor: T. 302 [= 301]-319 [= 318] + <u>Iphigenie neu</u> (mit Teil des Textes Récitatif <i>Ô race de Pélopes!</i>)
[4] Récitatif (Iphigénie, deuxième Prêtresse) <i>Ô race de Pélopes!</i> T. 319-348	[gestrichen]
[5] Air (Iphigénie) <i>Ô toi, qui prolongeas mes jours</i> T. 349-400	[hier gestrichen und verschoben auf 4. Szene]
[6] Chœur (Prêtresses) <i>Quand verrons-nous tarir nos pleurs?</i> T. 401-418	[gestrichen]

Abb. 1: Vergleich der Eingangsszenen aus Iphigénie en Tauride (Original, linke Spalte) / Iphigenie auf Tauris (Bearbeitung, rechte Spalte)

Scène II	—
[7] Récitatif (Thoas, Iphigénie) <i>Dieux! Le malheur en tous lieux suit mes pas</i> T. 1–25	[gestrichen]
[8] Air (Thoas) <i>De noirs pressentiments</i> T. 26–107	[hier gestrichen und verschoben auf Ende 2. Szene]
Scène III	2. Szene
[9] Chœur (Scythes) <i>Les Dieux apaisent leur courroux</i> T. 1–34	Chor der Skythen (hinter der Szene) <i>Besänftigt ist der Götter Zorn</i> T. 1–26 (= [9] T. 8–34)
[10] Récitatif (Iphigénie, Thoas, un Scythe) <i>Malheureuse!</i> T. 34–51	Iphigenie, Thoas <i>O was hör ich! / Vernimm, Iphigenie</i> T. <u>27–38 neu</u>
[11] Chœur (Scythes) <i>Les Dieux apaisent leur courroux</i> T. 51–85	Chor der Skythen <i>Besänftigt ist der Götter Zorn</i> T. 39–72 (= [11] T. 52–85)
[12] Récitatif (Iphigénie, Thoas) <i>Dieux! Étouffez en moi le cri de la nature</i> T. 86–95	Rezitativ (Iphigenie, Thoas) <i>Nie, König, wird meine Hand</i> T. <u>72–84 neu</u> Arie (Thoas) <i>In banger Schreckensnacht</i> T. 85–167 (= [8] T. 26–107: nach T. 74 ein zusätzlicher Takt)

19

Zweite Scene.
Vorige dann Thoas.

Chor der Scythen (hinter der Scene).
Allegro.
Ten. I. II.

Be - sänf - tigt ist der Göt - ter Zorn, sie sen - den gnä - dig uns die

Bass.

Allegro.

O - - - pfer, bu - - sänf - tigt ist der Göt - - ter Zorn, sie

füh - ren gnä - dig uns die O - pfer zu, den Ver - bre - chen ge - rech - ten Rä -

chern brin - get dar die - ser Frem - den Blut, brin - get dar die - ser Frem - den Blut.

(Thoas tritt auf.)

A. 4400 F.

Abb. 2: Chr. W. Gluck, Iphigenie auf Tauris. Für die deutsche Bühne bearbeitet von R. Strauss, Klavierauszug, S. 19–22 (1. Akt, 2. Szene, T. 1–84)

20 Iphigenie, Recitativ.

O, was hör ich! Thoas.
Ver-nimm, I-phi-ge-nie, wie uns gnä-dig die Göt-ter, sie

Recitativ.

sendende O-pfer-selbst, die ih-ren Zorn ver-söh-nen. Ein griechisch Schiff warf der Sturm an das

Land; hörst du nicht den Ge-sang: Triumph kün-det er laut. Nach heissem Kampf sind die Grie-chen ent-

flohn, doch die Füh-rer sind in uns-rer Macht; sie seih die Opfer, sie sterben von deiner Hand.

Chor (hinter der Scene).

Allegro.
Ten. I. II. Be - - sanf - tigt ist der Göt - ter Zorn, sie sen - den gnä - dig uns die

Allegro.

O - - pfer, brin - get dar die-ser Frem - den Blut der Ver - bre - chen ge -

rech - ten Rä - - cher. Auf! schleppt sie zum Al - ta - re hin, dort

har - ret ih - rer der O - pfer - tod! der Ver - bre - chen ge - rech - ten Rä - - chern brin - get

dar die-ser Frem - den Blut, brin - get dar die-ser Frem - den Blut.

A. 4400 F.

Allegro.

Recitativ.
Iphigenie.

Nie, Kö-nig, wird die-se Hand ein Men-schen-o-pfer voll-

(Thoas schreitet langsam und drohend

ziehn; nicht will die Göt-tin Blut von Bar-ba-ren ihr dar-ge-bracht.

fiero
f

auf Iphigenie zu.)

Thoas.

Der Göt-ter Wil-le kennst du schlecht. Un-heil nur schafft uns dein

pp
pp

Wahn- vernimm durch mich der Er-zürn-ten Be-fehl.

pp
pp

allacca

Arie.

Andante. Thoas.

In ban-ger Schreckens-nacht er-schei-nen mir die Göt-ter

p

b) Finale

Die bei Strauss in der Exposition des Dramas zutage tretende Absicht, die tragische Spannung rasch aufzubauen, sie also weniger sich steigern zu lassen als vielmehr effektiv zu setzen, lässt sich auch – nun in umgekehrter Richtung – am Ende beobachten.

Acte quatrième, Scène V	3. Akt, 7. Szene
[1] Récitatif et Chœur (Pylade, Iphigénie, Oreste; Prêtresses, Grecs et Gardes du Roi) <i>C'est à toi de mourir!</i> T. 1–30	[Rezitativ und Chor] <i>Nein, Tyrann, nein, stirb du!</i> T. 120 [= 1]–149 [= 30], ab T. 144 [= 24] ohne Chor: »Kampf«
Scène VI	—
[2] Récitatif (Diane) <i>Arrêtez!</i> T. 1–22	[Rezitativ] <i>Haltet ein!</i> T. 150 [= 1]–171 [= 22]
Scène Dernière	—
[3] Récitatif (Pylade, Oreste) <i>Ta sœur! qu'ai-je entendu?</i> T. 1–3	gestrichen, stattdessen: [Terzett: Iphigenie, Pylades, Orest] <i>Iphigenie! Orest!</i> T. <u>172–195 neu</u>
[4] Air (Oreste) <i>Dans cet objet touchant</i> T. 4–18	gestrichen
[5] Chœur <i>Les Dieux, longtemps en courroux</i> T. 19–77	Allgemeiner Chor <i>Der Götter Zorn ist versöhnt.</i> T. <u>196–202 neu</u> / 203 [= 19]–211 [= 26] / 212 [= 53]–223 [= 64] / 224 [= 71]–229 [= 77], <u>230–245 neu</u>

Abb. 3: Vergleich der Finalszenen aus *Iphigénie en Tauride* (Original, linke Spalte) / *Iphigenie auf Tauris* (Bearbeitung, rechte Spalte)

Freilich geht es nicht nur um einen theaterwirksamen Schluss, sondern um eine sich auch psychologisch glaubwürdig vollziehende Klärung des Konflikts, nachdem Diana, die *dea ex machina*, diesen mit einem Machtspruch zwar äußerlich aufgelöst hat,³⁵ aber dadurch nach modernem Verständnis nicht zwingend aus dem Innern der Protagonisten entfernt hat. Deshalb fügt der Komponist (siehe Abb. 4) nach dem befreienden Entscheid der Göttin – diese steigt gleich wieder in ihre himmlischen Gemächer auf – ein Terzett Iphigeniens, Orests und Pylades' ein, ein Adagio-Stück, das bei einer »Beleuchtung, die allmählich in dunkle Abendröte übergeht« (so die Regieanweisung) erstmals bei Strauss den Charakter des von ihm später so bezeichneten »kontemplative[n] Ensemble[s]«³⁶ annimmt. Je aus ihrer eigenen Innenperspektive reflektieren die drei Personen die eingetretene Situation, so Orest die Erlösung vom Fluch und die Wiedervereinigung mit seiner Schwester, Pylades den hart errungenen Seelenfrieden des Freundes, Iphigenie die Aussicht, gemeinsam mit dem Bruder in die Heimat zurückzukehren. Erst mit dem Ruf »Auf nach Mycen!« kehren die drei wieder in die Außenwelt zurück, nimmt das abschließende Geschehen mit lautem Jubelgesang seinen Gang, werden Außen- und Innendimension des Dramas musikalisch vollständig zur Deckung gebracht.

V.

Den Plan, in Weimar seine *Iphigenien*-Bearbeitung als Gluck-, Goethe- und Wagner-Huldigung, darüber hinaus als Ausweis eigenen musikdramatischen Vermögens auf die Bühne zu bringen, konnte Strauss in den frühen 1890er-Jahren nicht verwirklichen. Zur Beantwortung unserer Eingangsfrage, seit wann er sich auf dem künstlerischen Weg hin zum Musikdramatiker bewegte, trägt das Werk gleichwohl manches bei. Strauss, der weder Historiker noch Historist war, für den aber die Bestände der Kulturgeschichte sowohl Anlässe als auch Anhalte für eine schöpferische Auseinandersetzung boten,³⁷

35 »Haltet ein!/Hört in Ehrfurcht der Göttin Befehl!/Ihr Scythen!/Gebt nun den Griechen mein Bildnis zurück!/Allzu lang' schon entweicht in diesem rauhen Lande/Wurde Dianas Altar von Eurer Hand. Dein Leiden, Orest, versöhnte die Götter,/Zieh' in Frieden heim, von mir beschützt! Mycene wartet dein, als König herrsche dort!/Dem Bruder neu vereint,/Kehr' Iphigenie zur Heimat zurück!«; Textbuch (wie Anm. 26), S. 44.

36 Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 16.05.1909, in: BHH, S. 62. Dazu Carl Dahlhaus, »Über das »kontemplative Ensemble«, in: *Opernstudien*. Anna Amalia Abert zum 65. Geburtstag, hrsg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1975, S. 189–196.

37 Lütteken, *Richard Strauss*, S. 63, sieht die *Iphigenien*-Bearbeitung bereits »im Zusammenhang seiner [Strauss'] Hinwendung zur Antike«; sie verdanke sich also nicht »einem historischen oder gar historistischen Interesse an der bloßen Wiederbelebung vergangener Kunstwerke.« Freilich spielt der antike Mythos für den Komponisten 1890 nur eine über Goethe und Wagners Gluck-

die - sem rau - len Lan - de wur - de Di - a - nens Al - tar von eu - rer Hand.

Deine Lei - den, O - rest ver - söhnt die

Göt - ter, zielt in Frieden heim, von mir be - schützt.

My - ce - ne war - tet dein als Kö - nig herr - sche dort, dem Bru - der nun ver -

eint kehr I - phi - ge - nie zur Hei - mat zu - - rück!

A. 4400 F.

Abb. 4: Chr. W. Gluck, *Iphigenie auf Tauris*. Für die deutsche Bühne bearbeitet von R. Strauss, *Klavierauszug*, S. 116–119 (3. Akt, 7. Szene, T. 144–245)

(Diana steigt wieder gen Himmel; die Priesterinnen gehen nach dem Tempel, um das Bild der Göttin zu holen, die Scythen rechts im Vordergrund sehen in stummem Erstaunen den nächsten Vorgängen zu.)
(Frühere Beleuchtung, die allmählich in dunkle Abendröte übergeht.)

Iphigenie. *rit.* **Adagio.**
O - rest!

Pylades.
I - phi - ge - nie. o welch ein ho - des Glück!

Orest.
I - phi - ge - nie! Die Göt - ter sind ver -

Die Griechen. *pp*
I - phi - ge - nie. was hör' ich!

rit. **Adagio.** *pp*

Iphigenie.
Di - a - na! Wie fass ich das Glück? Dank

Orest.
söhnt, ge - lö - set ist mein Fluch, die Ru - he kehrt zu -

deiner gött - lichen Huld! Nach un - se - ligen Lei - den dem

Pylades.
Ge - ret - tet sel' ich den

rück in mein ge - folt - tert Herz. Iphi - ge - nie,

A. 4400 F.

Bru - der nun ver - eint, kehrt I - pli - ge - - nie
 Freund, der Frie - de kehrt ihm zu - rück. O se - lig Geschick in
 du bist mir wie - der ge - ge - ben! Vereint aufs Neu' dem

(Iphigenie reicht Orest ihre rechte Hand u. deutet mit der Linken verheissungsvoll nach dem Meere)
 zur er - sehn - - - ten Hei - mat zu - rück!
 un - - trennbar - - - sü - ssem Ver - eint!
 Bru - der tei - lest du fortan sein Glück!

Nach My - cen!
 Nach My - cen!
 Auf! Nach My - cen!
 Die Griechen.
 Nach My - cen!

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
espress.
cresc.

A. 4400 F.

(Die Priesterinnen bringen in feierlichem Zuge die Statue der Diana aus dem Tempel dem Meere zu, auf welchem das

Maestoso, alla breve.

Sopran

Alt

Generaler Chor.

Tenor

Bass

Maestoso, alla breve.

von den Griechen wiedergewonnene Schiff des Orest erscheint. Strahlende Abendsonne.)

Der Göt-ter Zorn ist ver-söhnt, zu En-de sind nun uns-re

Der Göt-ter Zorn ist ver-söhnt, zu En-de sind nun uns-re

Lei-den. Frei-set die Göt-tin, die gnä-dig uns war, die Heil uns ge-bracht!

Lei-den. Frei-set die Göt-tin, die gnä-dig uns war, die Heil uns ge-bracht!

wollte mit der Umgestaltung einer damals über 100 Jahre alten Oper diese nicht nur für seine Zeit vergegenwärtigen, sondern über die Anverwandlung von Geschichte eine Legitimation für deren Überwindung, zumindest aber produktive Fortschreibung gewinnen. In seinem Verständnis waren Glucks Originale durch die Bearbeitungen Wagners und ihn selbst gleichsam aktualisierend überschrieben worden und boten somit die letztlich einzig mögliche Form, diese Werke in der Gegenwart noch ästhetisch erfahrbar zu machen.³⁸ Das mag im frühen 21. Jahrhundert, in Zeiten der weit fortgeschrittenen Historisierung einer musikalischen Traditionspflege und der Fixierung auf Ideologeme wie etwa des Urtextes, der Werktreue oder des Autorwillens befremdend anmuten, aber für Strauss bedeutete dieses Verständnis des Verhältnisses von Geschichte und Gegenwart eine der Lebensadern seiner Kunst. So betrachtet ist die *Iphigenien*-Bearbeitung doch etwas mehr als nur eine Fußnote der Strauss'schen Schaffensbiografie.

Deutung vermittelte, eher sekundäre Rolle, weniger substantiell als in der *Elektra*-Zeit und erst recht nicht von der aufgeladenen Bedeutung wie im Spätwerk; vgl. dazu insgesamt Walter Werbeck, »Der ›griechische Germane‹. Griechische Antike und Mythologie im Werk von Richard Strauss – eine vorläufige Bilanz«, in: *Richard Strauss. Der griechische Germane*, hrsg. von Ulrich Tadday (= Musik-Konzepte, N. F. 129 / 130), München 2005, S. 5–24; Katharina Hottmann, »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!« Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikedokumentation 30), Tutzing 2005.

- 38 Ungeachtet dieser Haltung trat Strauss dem Ausschuss bei, der eine 1911 von der Gluck-Gesellschaft angekündigte, unter der Leitung von Hermann Abert stehende »kritisch gesicherte Ausgabe der Werke Glucks« begleiten sollte; siehe Gerhard Croll, »Gründung einer ›Internationalen Gluck-Gesellschaft‹ in Wien«, in: ders., *Gluck-Schriften. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 1967–2002*, hrsg. von Irene Brandenburg und Elisabeth Richter (= Gluck-Studien 4), Kassel u. a. 2003, S. 343–345, hier S. 343. – An die motivisch wesentliche Rolle, welche die Reformoper Glucks viel später als Hintergrund von Strauss' letztem Bühnenwerk *Capriccio* spielt, sei nur beiläufig erinnert.

Richard Strauss als Liedkomponist

Der späte Strauss und seine frühen Lieder

Andreas Pernpeintner

Richard Strauss ging in seinen späten Jahren mit dem eigenen Jugendwerk nicht immer gnädig ins Gericht. Ein Beispiel für ein hartes Selbsturteil ist, dass Strauss seine *Bläseserenade* op. 7 als »Konservatoristenarbeit« abtat¹ – dabei hatte sie ihm einst zum Durchbruch verholfen. Doch ist es keineswegs so, dass sich der späte Strauss mit seinen früheren Werken nicht mehr hätte beschäftigen wollen. Im Gegenteil. Man kann bei ihm sogar eine intensive Auseinandersetzung mit seinen früheren Kompositionen beobachten. Den Liederbereich betreffend, soll dieser Tatsache anhand dreier Schlaglichter nachgespürt werden.

Orchestrierungen

Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang die Orchestrierungen von Klavierliedern. Schon früh zeigt sich in Strauss' Schaffen eine Beschäftigung sowohl mit klavier- als auch mit orchesterbegleiteten Liedern. Ein Beispiel ist das Jugendlied *Ein Spielmann und sein Kind*: Ein Autograf in Tinte für Singstimme und Klavier liegt in der Bayerischen Staatsbibliothek, eine autografe Bleistift-Orchesterpartitur wird im Garmischer Richard-Strauss-Archiv aufbewahrt.² Insgesamt nennt das Trenner-Verzeichnis von Strauss 27 Orchestrierungen eigener Klavierlieder. Teilweise entstanden diese zeitnah zur Klavierfassung, teilweise erheblich später.

Drei Schaffensphasen für Orchestrierungen sind erkennbar, wobei Strauss während solcher Phasen meist mehrere Lieder in einem Schwung orchestrierte:

Die erste Phase reicht von den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts bis 1906. Strauss und seine Gattin Pauline Strauss-de Ahna, die seine Lieder sang, gaben damals zusammen Konzerte. Klavierlieder sollten durch das Instrumentieren für große Orchesterkonzerte mit Pauline aufbereitet werden.

Die zweite Phase umfasst das Jahr 1918. Ohnehin nahm Strauss damals nach zwölf-

¹ BE, S. 142.

² Auf dem Titelblatt des Autografs in der Bayerischen Staatsbibliothek wird zum Ausdruck gebracht, welche Besetzung die originale ist: »Mit Orchesterbegleitung, für Piano arrangiert.«

jähriger Pause die Liedkomposition wieder auf – und eben auch das Orchestrieren von Liedern. Christian Leitmeir nennt in seinem Beitrag über Strauss' Orchesterlieder im *Richard-Strauss-Handbuch* für diese Zeit insbesondere finanzielle Gründe als Motivation.³ Aber auch die Sängerin Elisabeth Schumann spielt eine Rolle, da Strauss bei den Orchestrierungen jener Zeit womöglich sie als Interpretin im Auge hatte.⁴

Die dritte Phase tritt spät ein, ist aber bedeutend. Fast die Hälfte der Lied-Instrumentierungen stammt aus der Zeit von 1933 bis 1948. Breiten Raum nehmen dabei die *Brentano-Lieder* op. 68 ein, denen Strauss durch das Orchestrieren zu »größerer Popularität« verhelfen wollte;⁵ aber er instrumentierte auch noch frühere Klavierlieder. Vor allem stehen diese späten Orchestrierungen im Zusammenhang mit der Sängerin Viorica Ursuleac: Ihr sind die meisten Orchestrierungen zugeeignet, ihr schenkte Strauss manches Manuskript. Ihr zu Ehren verlängerte Strauss das Lied *Zueignung* op. 10 Nr. 1 in der Orchesterfassung um einige Noten für die Worte »du wunderbare Helena« (Ursuleac hatte sich als hervorragende Sängerin der *Ägyptischen Helena* hervorgetan).⁶

Ein besonders interessanter Fall ist die Orchestrierung von *Ruhe, meine Seele!* op. 27 Nr. 1 (als Klavierlied 1894 nach einem Text von Karl Henckell komponiert), datiert auf den 9. Juni 1948:

Seit fünf Jahren hatte Strauss zu diesem Zeitpunkt kein Lied mehr orchestriert. Jetzt tat er es plötzlich wieder – und zwar während der Entstehungsphase der sogenannten *Vier letzten Lieder*: nach der Fertigstellung des Eichendorff-Gesangs *Im Abendrot* und vor der Komposition der drei Hesse-Vertonungen *Frühling, September* und *Beim Schlafengehen*.

Wozu die Relativierung des gängigen Titels *Vier letzte Lieder*? Bekanntermaßen wurde der Titel den vier neu komponierten Orchesterliedern aus dem Sommer 1948 erst nach Strauss' Tod vom Verleger Ernst Roth gegeben. Roth sah ihn ihnen einen Viererzyklus und legte auch die heute übliche Reihenfolge fest – mit der Eichendorff-Vertonung am Ende.

Doch mit der Orchestrierung von *Ruhe, meine Seele!* waren es ja eigentlich fünf Orchesterlieder, die zeitnah entstanden. Inwieweit nun dieses *Ruhe, meine Seele!* als gleichsam fünftes letztes Lied zu werten sei, ist schon intensiv überlegt worden; insbesondere Timothy L. Jackson hat sich dieser Frage gewidmet.⁷ Nun sind durchaus thematische und musikalische Bezüge zwischen den fünf Orchesterliedern aufzufinden;

3 Vgl. Christian Thomas Leitmeir, »Orchesterlieder«, in: *StraussHb*, S. 348–361, hier S. 352.

4 Vgl. Timothy L. Jackson, »»Ruhe, meine Seele!« und die Letzten Orchesterlieder«, in: *RSB, N. F.* 32 (1994), S. 84–130, hier S. 95.

5 Leitmeir, »Orchesterlieder«, S. 352.

6 Vgl. ebd.

7 Umfassend äußert sich Jackson in seinem Aufsatz »»Ruhe, meine Seele!« und die Letzten Orchesterlieder« (wie Anm. 4).

ohne Zweifel ließe sich die Frage einer zusammengehörigen Orchesterlied-Fünfergruppe auf Basis der Entstehungsgeschichte diskutieren. Doch manche Überlegung dürfte sich beim Blick in die Partitur-Autografe der *Vier letzten Lieder* erübrigen, die mittlerweile wieder alle im Richard-Strauss-Archiv versammelt sind. Denn Strauss notiert im Autograf des Liedes *Beim Schlafengehen* den Gesamttitel *Gesänge von Hermann Hesse für hohe Singstimme mit Orchester*.⁸ Offensichtlich hatte Strauss sogar eine ganz andere Zusammenstellung seiner Orchesterlieder von 1948 im Sinn: eine Zusammenstellung, in der die Hesse-Lieder einen eigenständigen Verbund gebildet hätten – ohne *Ruhe, meine Seele!*, aber auch ohne *Im Abendrot*.⁹

Die Spätfassung von *Breit über mein Haupt*

Der Blick sei nun auf die Klavierlieder gerichtet. Hier findet sich aus Strauss' später Schaffenszeit ein erstaunlicher und bislang nicht hinlänglich bekannter Fall der Auseinandersetzung mit einem früheren Lied, der durch die Editionsarbeit an der Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe aufgedeckt wurde. Es geht um das Lied *Breit über mein Haupt*, Anfang 1888 komponiert und im selben Jahr im Verlag Jos. Aibl als Nr. 2 der *Sechs Lieder* op. 19 erschienen.¹⁰ Von diesem Erstdruck (die sechs Lieder sind aufgeteilt auf zwei Hefte) besaß Strauss' Gattin, die Sängerin Pauline Strauss-de Ahna, ein eigenes Handexemplar, das nach wie vor erhalten ist. Dieses Exemplar enthält Eintragungen, die dokumentieren, dass Pauline und Richard Strauss, der seine Frau am Klavier begleitete, *Breit über mein Haupt* gemeinsam einstudierten. Mancher Bogen und manche Atemzäsur wurden in den Noten ergänzt. Nichts aber deutet bei den Eintragungen auf eine grundlegende Veränderung des Liedes hin.

Zu einer solchen kam es jedoch später. Auch nachdem sich Pauline Strauss ins Privatleben zurückgezogen hatte, trat Richard Strauss als Begleiter seiner Lieder auf. Es gibt darüber einen Erfahrungsbericht des Musikwissenschaftlers Alfred Orel, der Strauss bei einem Liederabend mit Elisabeth Schumann in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg umblätterte. Strauss, erzählt Orel, habe ihm leise zugeraunt: »Sie dürfen

8 Strauss verwendete den Begriff »Orchesterlied« üblicherweise nicht, sondern sprach von »Gesängen«.

9 Diesen vom Verfasser 2014 im Symposiumsreferat thematisierten Aspekt greift Jürgen May in einem Aufsatz über die »Vier letzten Lieder« auf und formuliert: »Hätten wir es demnach mit drei letzten Liedern zu tun?« Vgl. Jürgen May, »symphonische Nachdichtungen ... mit recht entbehrlicher Gesangsbegleitung? Richard Strauss' ›Vier letzte Lieder‹ im Kontext seines ›Spätwerks‹«, in: *Freiburger Universitätsblätter* 211 (2016), S. 149–169, hier S. 150.

10 Der vollständige Liedtitel der Originalfassung von 1888 lautet »Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar«.

aber nicht in die Noten schauen, denn ich spiel's ganz anders.«¹¹ Strauss nahm sich beim Spielen seiner eigenen Lieder große Freiheiten – er improvisierte.

Anhand alter Aufnahmen lässt sich nun nachweisen, dass *Breit über mein Haupt* auf genau diese Weise verändert wurde. Bei einer Aufnahme des Liedes mit dem Sänger Robert Hutt, entstanden um 1921/22, hält sich Strauss als Begleiter noch relativ genau an den Notentext von 1888. 1942/43 spielte Strauss unter anderem zusammen mit dem Sänger Anton Dermota Aufnahmen für den Reichssender Wien ein.¹² Jetzt zeigt sich *Breit über mein Haupt* in stark gewandelter Gestalt: Zwar bleiben Singstimme und harmonisches Gerüst unangetastet, ansonsten aber ändert sich der Klavierpart substantiell. Aus liegenden Akkorden werden ausgreifende Akkordbrechungen, aus ruhigen Achtelfiguren werden filigrane Läufe – auf die Unterschiede zwischen den Einspielungen hat schon Barbara A. Petersen in ihrem Buch *Ton und Wort* hingewiesen.¹³

Was Petersen nicht mitteilt: Strauss führte den Prozess so weit fort, dass er das Lied mit der neuen Begleitung auch tatsächlich niederschrieb – zwei Jahre nach der Einspielung mit Dermota, über 50 Jahre nach der ursprünglichen Komposition. Ein paar Veränderungen nahm Strauss dabei gegenüber der eingespielten Spätfassung noch vor, aber eher geringe. Man hat es also nicht mehr mit einer spontanen improvisatorischen Laune, sondern mit einer fixierten und wohlüberlegten Spätfassung zu tun; sie manifestiert sich in der Begleitung (Abb. 1). Das Autograf ist datiert mit »Garmisch 31. März 1944«. Wie im Trennerschen Strauss-Werkverzeichnis vermerkt, wird es in der Münchner Stadtbibliothek aufbewahrt. Trenner bezeichnet es jedoch lediglich als »Eigenhändige Abschrift« – wodurch verborgen bleibt, welch interessanter, vom gedruckten Lied abweichender Inhalt sich dahinter verbirgt.¹⁴

Es gab um 1944 die Absicht, auch diese Spätfassung zu publizieren – und zwar offenbar im Rahmen einer Strauss-Lieder-Gesamtausgabe (siehe unten). Darauf deutet eine Briefkorrespondenz zwischen Strauss und dem Kapellmeister Kurt Soldan hin, der diese Ausgabe vorbereitete. Die Briefe befinden sich in der Münchner Monacensia und lagen einst dem Manuskript der beschriebenen Lied-Spätfassung bei.¹⁵

11 Alfred Orel, »Richard Strauss als Begleiter seiner Lieder, Eine Erinnerung«, in: *Schweizerische Musikzeitung*, 92 (1952), Nr. 1, S. 12 f., hier S. 13. Der Liederabend fand im Rahmen der Wiener Hochschulkonzerte statt, bei welchen berühmte Künstler für die Professoren und Studenten auftraten.

12 Zu den Daten vgl. Barbara A. Petersen, *Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss*, übers. von Ulrike Steinhauser (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 8), Pfaffenhofen 1986, S. 30, 209. Die Aufnahmen sind auf CD verfügbar: *Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Membran Music Ltd. o. J.

13 Vgl. Petersen, *Ton und Wort*, S. 212.

14 TrennerV, S. 124. Auch Petersen bezeichnet das Manuskript nur als »Abschrift«. Petersen, *Ton und Wort*, S. 139.

15 Internes Mitteilungsschreiben, Städtische Musikbibliothek München, 02.05.1960, D-Mst Monacensia, Strauss, Richard A III/7–13.

Richard Strauss op. 19/I

Handwritten musical score for a song titled "Der Mann der aus dem Meer kommt". The score is written on four systems of staves. The first system includes a vocal line (Singer) and a piano accompaniment (Klavier). The lyrics are in German. The score is marked with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "p." (piano) and "f." (forte). The handwriting is in cursive.

System 1:

Singer: *Der Mann der aus dem Meer kommt*
Klavier: *p.*

System 2:

Singer: *Ich hab' dich lieb, du bist die Beste, die ich hab'.*
Klavier: *f.*

System 3:

Singer: *Ich hab' dich lieb, du bist die Beste, die ich hab'.*
Klavier: *f.*

System 4:

Singer: *Ich hab' dich lieb, du bist die Beste, die ich hab'.*
Klavier: *f.*



B. & H. Nr. 5, C.

Abb. 1: Breit über mein Haupt, T. 1–15, Autograf 31. März 1944 (D-Mmb, Mpr L Y 11, mit freundlicher Erlaubnis)

In einem Brief Soldans an Strauss vom 27. Mai 1944 heißt es: »Wollten Sie so liebenswürdig sein, beifolgenden Korrekturabzug des Liedes ›Breit über mein Haupt‹ in den beiden Fassungen durchzusehen.«¹⁶ Da das Lied nicht orchestriert wurde, dürfte hier von Original- und Spätfassung des Klavierliedes die Rede sein.

Diese Gesamtausgabe wurde nie publiziert. Die Spätfassung von *Breit über mein Haupt* erscheint in der neuen kritischen Richard-Strauss-Ausgabe erstmals im Notendruck.¹⁷

Das Projekt einer Gesamtausgabe der Strauss-Lieder

Im Folgenden soll besagtem Gesamtausgabenprojekt nachgespürt werden, im Zuge dessen sich der späte Strauss detailliert mit seinem Liedschaffen auseinandersetzte. Dass es dieses Projekt gab, ist keine Neuigkeit. Franz Trenner schreibt in seiner vierbändigen Strauss-Liederausgabe von 1964 im Vorwort:

»Noch in den letzten Kriegsjahren war Richard Strauss an die Universal Edition mit dem Wunsche herangetreten, eine Gesamtausgabe seines Liedschaffens vorzubereiten. Infolge der kriegsbedingten Herstellungsschwierigkeiten liess sich das in verschiedenen Gesprächen erörterte Unternehmen nicht verwirklichen.«¹⁸

In diesem Satz steckt Richtiges und Falsches. In der Tat korrespondierte Strauss in dieser Angelegenheit mit der Universal Edition. Briefe dieses Schriftwechsels sind im Verlagshaus der Universal Edition in Wien erhalten. Aus ihnen geht hervor, dass Strauss noch nach Ende des Zweiten Weltkriegs großes Interesse an dem Projekt hatte. Doch schrieb ihm die Universal Edition am 11. April 1947: »Bezüglich der Gesamtausgabe können wir Ihnen leider keine erfreuliche Mitteilung machen. Die Bände sollten seinerzeit in Leipzig gestochen und gedruckt werden, wozu das gesamte Material dorthin gebracht wurde. Leider besteht derzeit noch immer keine Möglichkeit einer Verbindung mit Leipzig [...].«¹⁹ Am 26. Januar 1948 wiederum äußerte die Universal Edition gegenüber Strauss, die Gesamtausgabe sei »zur Zeit noch nicht zu machen«, da »mit den deutschen Verlegern noch keine endgültigen Abmachungen« getroffen seien, sie werde »aber so bald wie möglich in Angriff genommen«.²⁰ Am 1. März 1948 bittet die Universal Edition Strauss, die Frage der Gesamtausgabe bei einem Treffen

16 Kurt Soldan an Richard Strauss, 27.05.1944, D-Mst Monacensia, Strauss, Richard A III/9.

17 Richard Strauss, *Lieder mit Klavierbegleitung op. 10 bis 29*, hrsg. von Andreas Pernpeintner (= RSW II/2), Wien 2016.

18 Franz Trenner, »Vorwort«, in: Richard Strauss, *Lieder. Gesamtausgabe*, hrsg. von Franz Trenner, Band 1, London: Fürstner und Boosey & Hawkes 1964.

19 Universal Edition an Richard Strauss, 11.04.1947, Kopie, Archiv Universal Edition Wien.

20 Universal Edition an Richard Strauss, 26.01.1948, Kopie, Archiv Universal Edition Wien.

in der Schweiz zu besprechen; weiter heißt es: »Im Augenblick ist es etwas schwierig, weil die Verbindung mit Deutschland noch nicht recht funktioniert und die rechtliche Lage neu geklärt werden muss.«²¹ Tatsächlich enthalten die Verlagsbücher der Universal Edition Einträge für eine sechsbändige Gesamtausgabe der Strauss-Lieder. Sogenannte Editionsnummern sind im Verlagsbuch vergeben, ansonsten blieben die Eintragungsfelder aber unbeschrieben. Es besteht kein Zweifel: Publiziert wurden diese Gesamtausgabenbände nicht.²²

Dies stellt schon einen gewissen Erkenntnisgewinn dar, ist als Recherchebefund aber noch nicht befriedigend. Weit interessanter wurde die Angelegenheit bei der Durchsicht des oben erwähnten Briefwechsels zwischen Kurt Soldan und Strauss in der Münchner Monacensia.²³ Soldan erweist sich darin als derjenige, der die Gesamtausgabe vorbereitete. Strauss und Soldan sprechen von 1944 an über Widmungen (die Widmung des Liedes *Das Bächlein* an Joseph Goebbels beispielsweise sollte in der Gesamtausgabe, wie alle Widmungen, auf Strauss' Wunsch hin entfallen).²⁴ Strauss fragt, ob die Ausgabe auch für tiefe Stimme erscheine.²⁵ Die Übereinkunft, »die für Orchester erschienenen Lieder in einer Fußnote anzugeben«, deutet darauf hin, dass die Orchesterfassungen nicht Teil der Ausgabe sein sollten.²⁶ Am 26. Februar 1945 bittet Soldan Strauss schließlich um letzte musikalische Entscheidungen auf einigen »Korrekturabzug-Seiten des I. Bandes der Gesamtausgabe«.²⁷

Damit lässt sich festhalten:

1. Das Gesamtausgabenprojekt bezog sich offenbar ausschließlich auf die Klavierlieder.
2. Es erschöpfte sich keineswegs im Abdrucken alter Platten, sondern es fand eine Revision des Notentextes statt.
3. Strauss persönlich war in die editorischen Entscheidungen involviert.
4. Ein erster Band war, wie es scheint, so gut wie fertiggestellt.

21 Universal Edition an Richard Strauss, 01.03.1948, Kopie, Archiv Universal Edition Wien.

22 Die Verlagsbücher der Universal Edition wurden im Zuge der Recherche eingesehen.

23 Teilweise liegen diese Briefe in Kopie auch im Garmischer Richard-Strauss-Archiv.

24 Vgl. handschriftlicher Vermerk von Richard Strauss auf der Rückseite eines Briefes von Kurt Soldan an Richard Strauss, 05.08.1944, D-Mst Monacensia, Strauss, Richard A III/11.

25 Richard Strauss an Kurt Soldan, 29.04.1944, D-Mst Monacensia, Strauss, Richard A III/7.

26 Kurt Soldan an Richard Strauss, 27.05.1944, D-Mst Monacensia, Strauss, Richard A III/9. Soldan greift hier ausdrücklich einen derartigen Vorschlag von Strauss auf und bittet den Komponisten auch um die Angabe, »in welchem Verlag die betr. Lieder bzw. Instrumentationen erschienen und von wem sie instrumentiert sind«. Soldan dachte bei der Fußnotenkennzeichnung also nicht nur an die Orchestrierungen aus Strauss' eigener Feder.

27 Kurt Soldan an Richard Strauss, 26.02.1945, D-Mst Monacensia, Strauss, Richard A III/12.

Sollte also doch noch Quellenmaterial zu dieser Gesamtausgabe existieren, das demnach auch für die Arbeit an der neuen kritischen Richard-Strauss-Ausgabe relevant wäre?

Tatsächlich finden sich im Monacensia-Briefkonvolut als Briefbeilage zwei einseitig beschriebene Blätter, auf denen Soldan und Strauss musikalische Details besprechen: Soldan legt dem Komponisten in Form von handschriftlichen Notenbeispielen und maschinenschriftlichem Text einige Stellen mit konkreten Fragen vor, Strauss notiert mit Bleistift seine Entscheidungen (Abb. 2).²⁸

Mit dieser Quelle wird das nebulöse Gesamtausgabenprojekt der 40er-Jahre für die aktuelle Strauss-Editorik verwertbar. Denn hier hat man editorische Eingriffe von Strauss persönlich vor sich, die als Entscheidungen von letzter Hand zu werten sind. Es sind zwar nur musikalische Kleinigkeiten betroffen, aber Kleinigkeiten, die es Soldan und Strauss wert erschienen, diskutiert und teilweise auch verändert zu werden.

Die auf Soldans Briefen mitunter angegebene Absender-Adresse »Düben (Mulde)« war schließlich Anlass, dem Namen Soldan im Staatsarchiv Leipzig nachzugehen. Zudem galt es dem in den Briefen der Universal Edition genannten »Material« nachzuforschen, das seinerzeit nach Leipzig gegangen war.²⁹ War die damalige Gesamtausgabe doch abgeschlossen worden? Und wenn das Material nach Leipzig ging, die Ausgabe aber nicht erschien, könnte zumindest das unfertige Material ja nach wie vor in Leipzig lagern.

Aufschluss in dieser Angelegenheit gaben bei Archivbesuchen 2012 und 2013 Briefe und Noten aus dem Archivbestand des Verlags C. F. Peters. Diese Entdeckungen mit einbezogen, stellt sich die Geschichte des Gesamtausgabenprojekts folgendermaßen dar:

1. Am 17. Januar 1942 teilt der Verlag C. F. Peters Kurt Soldan mit, dass der Verlag an einem repräsentativen Strauss-Liederband in der Edition Peters Interesse hätte. Es scheint, als habe Soldan die Erstellung eines solchen Bandes vorgeschlagen.
2. Am 13. Oktober 1943 heißt es in einem Schreiben von C. F. Peters an Soldan: »An sich haben Sie natürlich recht, daß man bei der Veranstaltung einer Gesamtausgabe auf die Manuskripte zurückgehen soll. Im vorliegenden Falle jedoch fürchte ich, daß wir außer den Manuskripten der UE-Lieder³⁰ kaum Manuskripte auftreiben könnten.« Offenkundig hat sich das Projekt vom repräsentativen Band zur Gesamtausgabe erweitert, die Soldan mit Akribie in Angriff nahm.
3. Von 1944 an korrespondieren Soldan und Strauss über die Liederausgabe.
4. In einem auf den 27. April 1944 datierten Schreiben aus dem Bestand C. F. Peters wird Strauss für die Aufnahme des Verlagsmitarbeiters Kurt Soldan gedankt. Sol-

28 Undatierte Beilage zu einem Brief von Kurt Soldan an Richard Strauss, von Richard Strauss mit Kommentaren versehen retourniert, D-Mst Monacensia, Strauss, Richard A III/9.

29 Universal Edition an Richard Strauss, 11.04.1947, Kopie, Archiv Universal Edition Wien.

30 UE steht für die Universal Edition.

- dan habe das Manuskript zum ersten Band an den Verlag übergeben; es sei nun erforderlich, rasch an die in Strauss' Liedschaffen involvierten Verlage heranzutreten.³¹
5. Am 26. Februar 1945 schickt Soldan an Strauss einige Korrekturabzugsseiten der Gesamtausgabe mit der Bitte um Kommentar zu gekennzeichneten Stellen. Strauss möge rasch antworten, damit er, Soldan, »die Platten sicherstellen« lassen könne.³²
 6. Am 13. März 1945 heißt es in einer Telefongesprächsnotiz von C. F. Peters, vom Band 1 der Gesamtausgabe seien 20 bis 25 Seiten noch nicht druckfertig, derentwegen Soldan mit Strauss noch korrespondiere.
 7. Am 26. September 1945 bestätigt C. F. Peters Kurt Soldan, langjähriger Mitarbeiter des Verlags zu sein.
 8. Am 6. März 1946 schreibt C. F. Peters an Soldan, gemäß Vereinbarung mit der UE habe Soldan »Anspruch auf die Zahlung von je RM 250.– [...] für Band I und II der von ihm besorgten Gesamtausgabe der RICHARD-STRAUSS-Lieder [...]« C. F. Peters zahle ihm die Summe einstweilen als Darlehen, welches Soldan zurückerstatten müsse, falls die Universal Edition nicht an C. F. Peters zahle.
 9. Am 27. Oktober 1946 fragt Hedwig Soldan, die Witwe des im Sommer 1946 verstorbenen Kurt Soldan, bei C. F. Peters an, was mit dem Strauss-Liedermaterial geschehen solle. Sie schreibt außerdem: »Die Strausslieder sind in die Gesamtausgabe eingefügt, die mein Mann fertiggestellt hatte.«
 10. Im schon genannten, auf den 11. April 1947 datierten Brief der Universal Edition an Strauss heißt es, das Material sei seinerzeit nach Leipzig gegangen, es bestehe keine Verbindung mit Leipzig.
 11. Am 18. April 1947 und am 7. Mai 1947 bittet C. F. Peters Hedwig Soldan um die Herausgabe des Materials zur Strauss-Liederausgabe. Am 7. Mai heißt es: »Wie besprochen, bitte ich Sie, unserem Verlag auch die sämtlichen Unterlagen bezüglich der Strauss-Lieder zu übergeben. Ich bestätige Ihnen hiermit ausdrücklich, daß unser Verlag für die Aushändigung des Strauss-Lieder-Materials volle Verantwortung übernimmt, so daß Sie gegenüber der Universal-Edition in Wien entlastet sind.«³³
 12. Am 26. Januar 1948 teilt die Universal Edition Strauss mit, dass die Gesamtausgabe »zur Zeit noch nicht zu machen« sei, da noch keine Abmachung mit den deutschen Verlegern bestünde. Am 1. März 1948 schreibt die Universal Edition an Strauss, die Frage der Gesamtausgabe solle bei einem Treffen in der Schweiz besprochen werden; die rechtliche Lage müsse neu geklärt werden (beide Briefe bereits oben zitiert).

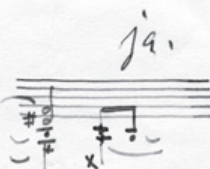
31 C. F. Peters an Richard Strauss, 27.04.1944, Kopie, D-LEsta 21070 C. F. Peters, 2154.

32 Kurt Soldan an Richard Strauss, 26.02.1945, D-Mst Monacensia, Strauss, Richard A III/12.

33 Die Schriftstücke 1., 2., 6.–9. und 11. sind Teil des Archivbestands C. F. Peters im Staatsarchiv Leipzig, D-LEsta 21070 C. F. Peters, 4741.

Op. 10 Nr. 4 Die Georgine

Seite 3 System 2 Takt 4 }
" 5 " 1 " 4 }



x a 1/4 Note wie z.B.
Seite 4 System 3 Takt 4?

Op. 17 Nr. 2 Ständchen

Seite 9 System 4 Takt 3 : ~~una-corda~~ vom 1. Viertel ab! *weg!*

Op. 21 Nr. 5 Die Frauen sind oft still

Seite 2 System 5 Takt 1-4 : Sollen die Stakkatopunkte bei den über den Taktstrich gebundenen Noten bleiben *nein* oder nur auf die herabgebundene Note gesetzt werden. Also z.B.



Op. 22 Nr. 3 Efeu

Takt 1 : p im Klavier zufügen? *ja. po.*

Op. 27 Nr. 2 Cäcilie

Seite 3 System 1 Takt 3 : ff statt f ? *nein! fo!*

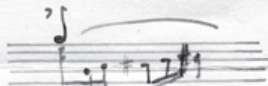
Op. 31 Nr. 4 Stiller Gang

Klaviersatz Original (a moll) ist z.T. anders als die amoll-Fassung. Ist die amoll-Fassung später absichtlich authentisch geändert? z.B.: Seite 4 Takt 1, linke Hand

Original:

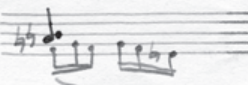


a moll



Seite 4 Takt 4

Original



a moll

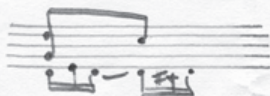


Seite 4 letzter Takt: Ist una corda richtig?

nein! nicht.

Seite 5 drittletzter Takt

Original



a moll

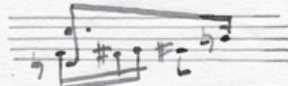


Seite 5 vorletzter Takt

Original



a moll



x also c resp. d 1/4 oder 1/8 Note?

Abb. 2: Ausschnitt aus: Undatierte Beilage zu einem Brief von Kurt Soldan an Richard Strauss, von Richard Strauss mit Kommentaren versehen retourniert (D-Mst, Monacensia, Strauss, Richard A III/9, mit freundlicher Erlaubnis)

Man hat es hier also mit einer eigentümlichen Gemengelage zu tun, an der Strauss, Soldan, Soldans Witwe, der Verlag C. F. Peters und die Universal Edition beteiligt sind. Um das zu verstehen, muss man wissen, dass nach der sogenannten Arisierung im Dritten Reich sowohl C. F. Peters als auch die Universal Edition vom geschäftsführenden Gesellschafter Johannes Petschull von Leipzig aus gelenkt wurden. Genauer gesagt, wurde die Universal Edition von Petschull, der die »Arisierung« vorantrieb, für C. F. Peters gekauft, existierte aber weiterhin in Wien.³⁴

Diese Vorgänge sollen hier nicht detaillierter beleuchtet werden; wesentlich ist an dieser Stelle vielmehr, dass sich anhand der gesammelten Information und durch die Kenntnis von Soldans Notenschrift ein Archivstück aus dem Leipziger Staatsarchiv-Bestand VEB Edition Peters³⁵ als Teil der Stichvorlage für die Strauss-Lieder-Gesamtausgabe identifizieren lässt (Abb. 3).

Es handelt sich um den fünften Band, wahrscheinlich auch nur um einen Ausschnitt daraus. Enthalten sind die Lieder op. 69 und 77. Soldan nimmt in den Liedern mal zahlreiche, mal wenige Änderungen vor. Beispiele hierfür sind:

- Pausen kleineren Werts fasst er häufig in einem Pausenzeichen zusammen.
- Mitunter wird durch Ergänzung von Pausen im Klaviersatz Stimmigkeit erzeugt.
- Noten werden der Übersichtlichkeit halber ins andere Klaviersystem transferiert.
- Übersetzungen des gesungenen Worttextes werden getilgt.
- Offenbar über die Einzelbände der Gesamtausgabe hinweg werden die Lieder durchnummeriert.

Keine Frage: Vieles wäre noch herauszufinden – insbesondere, ob irgendwo doch noch weitere Stichvorlagenteile, Druckplatten oder Korrekturabzüge zur Ausgabe existieren. In den Archiven der Universal Edition und von C. F. Peters sowie in den noch erhaltenen Archivbeständen der Notenstecherei Röder ist jedenfalls nichts Weiteres vorhanden. Im Nebel liegt auch noch, unter welchem Verlagsnamen die Ausgabe erschienen wäre, wenn es zur Publikation gekommen wäre: C. F. Peters oder Universal Edition oder unter beiden Namen?

Und doch kann man sich in Teilen nun ein recht konkretes Bild von dieser Ausgabe machen:

1. Die Briefe zeigen, dass Strauss an einer zusammenfassenden Gesamtausgabe seines (Klavier-)Liedschaffens sehr gelegen war.
2. Die Briefe zeigen auch, dass es sich bei dem Projekt um eine pragmatisch betriebene Verlagsausgabe handelte, nicht um eine quellenkritische Ausgabe; beispiels-

34 Vgl. Sophie Fetthauer, *Musikverlage im »Dritten Reich« und im Exil*, Hamburg 2004, S. 132, 173, 209.

35 VEB Peters steht für den Volkseigenen Betrieb Edition Peters in Leipzig, der zur Zeit der DDR ab 1950 parallel zum nach Frankfurt am Main übergesiedelten Verlag C. F. Peters existierte.

4

*Frau Lori Nostal gewidmet—
 Aufführungrecht vorbehalten.*

Der Stern
(Von Arnim)
 Originalausgabe für hohe Stimme

Richard-Strauss, Op. 69 Nr. 1

Freundlich bewegt,

Singstimme. Ich se - he ihn wie - der den lieb - li - chen Stern; er

117. Klavier. *p*

Richard Strauss Lieder
 Band V

Dun - kel - heit. Da
 wint - ry street.

Tempo primo

an - dern sich deu - ten die Zu - kunft dar - aus, ver -

Abb. 3: Ausschnitte aus: Stichvorlage Kurt Soldans zur Gesamtausgabe der Strauss-Lieder (D-LEst, 21109 VEB Edition Peters, 2607, mit freundlicher Erlaubnis)

weise wurde auf das Heranziehen der Strauss-Autographe als Editionsquellen verzichtet.

3. Die durchgehende Lieder-Zählung von Soldan mit dem Lied op. 69 Nr. 1 als Nr. 117 gibt gewisse Rätsel auf, deutet aber darauf hin, dass die zu Strauss' Lebzeiten unveröffentlichten Lieder sowie die Jugendlieder nicht Teil dieser Gesamtausgabe werden sollten – *Breit über mein Haupt* in der Spätfassung wäre wohl eine Ausnahme von dieser Regel gewesen.
4. Die Briefe zeigen, dass Soldan sehr akkurat zu Werke ging; immerhin war es ja ursprünglich sein Wunsch gewesen, Strauss' Manuskripte zurate zu ziehen.
5. Der erhaltene Ausschnitt der Stichvorlage zeigt, dass die Eingriffe Soldans in den Notentext in den meisten Fällen eher redaktioneller denn substanzieller Natur waren.
6. Die Münchner Soldan-Briefbeilage zeigt hingegen, dass in einigen Fällen sehr wohl auch in den Notentext inhaltlich verändernd eingegriffen wurde und Strauss persönlich die inhaltliche Entscheidung traf.

Franz Trenner schreibt 1964, seine vierbändige Strauss-Liederausgabe würde zum 100. Geburtstag des Komponisten dessen Wunsch nach einer Lieder-Gesamtausgabe erfüllen.³⁶ Das ist sicherlich zutreffend, zumal sich Strauss noch Ende 1948, als das UE-Peters-Gesamtausgabenprojekt vermutlich endgültig versandet war, in einem zweiten Anlauf hinsichtlich einer Lieder-Gesamtausgabe an Ernst Roth vom Verlag Boosey & Hawkes gewandt hatte – dem Verlag, in welchem später die Trenner-Ausgabe erschien. Und wie bei Trenner verwirklicht, hatte Strauss diesmal im Gegensatz zum mit Kurt Soldan betriebenen Projekt auch die Orchestergesänge ins Auge gefasst.³⁷ Dennoch reicht die Trenner-Ausgabe von 1964 nicht durchweg an den editorischen Stand heran, den der Notentext der Strauss-Lieder bei Soldan bereits erreicht hatte. Von den zwischen Soldan und Strauss abgesprochenen Notentextänderungen, soweit sie nunmehr bekannt sind, findet sich in der Trenner-Ausgabe jedenfalls nichts. Die heutige Strauss-Editorik hat somit die Chance, dem korrekten Notentext der Strauss-Lieder wieder ein Stück näher zu kommen.

³⁶ Vgl. Trenner, »Vorwort«.

³⁷ Strauss schreibt am 19.11.1948: »Ich erwarte nun baldigst Ihre Vorschläge bez. Neudruck der sinfonischen Werke und der Gesamtausgabe der Klavier- und Orchesterlieder [...]«. Richard Strauss an Ernst Roth, 19.11.1948, Abschrift, D-GPrsa. Ein herzlicher Dank für den Hinweis auf diesen Brief geht an Jürgen May vom Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen.

»Rot« versus »tot«:
Blindenklage von Karl Friedrich Henckell (1898)
und Richard Strauss (1906)

Birgit Lodes

»Das Empfinden bei Tönen, sei es Freude, Jubel, Trauer, Tragik, Traum oder andere seelische Regungen, läßt sich in Farben geben; ja, jedes Bild durch den Wert und Klang seiner Farben kann eine seelische Erregung entfachen bei jedem Menschen, der farbenempfänglich ist. Die meisten Menschen jedoch sind schwach-sichtig und manche sind blind – ein jeder prüfe sich.«¹

Zusammen mit dem 150. Geburtstag von Richard Strauss, der mit dieser Tagung gefeiert wird, jährt sich auch der Geburtstag eines seiner Lieblingsdichter zum 150. Mal. Karl Friedrich Henckell wurde am 17. April 1864 in Hannover geboren – ist also knapp zwei Monate älter als Strauss.² Zehn seiner Dichtungen vertonte Strauss in den Jahren 1894 bis 1906, jener zweiten Liedphase, die umgrenzt ist von drei bzw. zwölf Jahren Liedpause und in der er sich fast ausschließlich zeitgenössischen Dichtern widmete. Gedichte von Henckell haben Strauss gleich zu Beginn dieser »modernen« Phase beschäftigt (s. *Ruhe, meine Seele* aus dem Hochzeits-Opus 27, 1894); das letzte vertonte Henckell-Gedicht, *Blindenklage*, steht ganz am Ende. Strauss hat es im September 1906 komponiert,³ etwa ein Jahr nach Fertigstellung der *Salome*, in der Anfangsphase seiner Arbeit an *Elektra*.

1 Emil Nolde, *Mein Leben*, mit einem Vorwort von Manfred Reuther und einem Nachwort von Martin Urban, Köln 2008, S. 365.

2 Henckell starb am 30. Juli 1929, also ca. 20 Jahre früher als Strauss.

3 Strauss schrieb am 21. September 1906 eine Postkarte aus Marquartstein an Henckell: »Habe Ihren Gesang des Blinden der Blindenklage unter der Feder!« (Reinhold Schlötterer, *Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Kritische Ausgabe* [= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 10], Pfaffenhofen 1988, S. 224).

I. Karl Friedrich Henckell und Richard Strauss

Karl Henckell gab schon in seiner Studienzeit gemeinsam mit Wilhelm Arent und Hermann Conradi die programmatische Sammlung *Moderne Dichtercharaktere* heraus. 1886 schlossen sich er und weitere Vertreter der Berliner »Modernen« (unter ihnen Arno Holz, Johannes Schlaf, Gerhart Hauptmann) zum literarischen Verein *Durch* zusammen, mit der Forderung nach einem gegenwartsnahen und wirklichkeitsechten Neubeginn.⁴ Aufgrund seiner sozialrevolutionären Gesinnung lebte Henckell von 1890 bis 1902 im Schweizer Exil, sodann (bis 1908) in Berlin – wo auch Strauss von 1898 bis 1919 seinen Hauptwohnsitz und -wirkungsort als Preußischer Hofkapellmeister hatte. Seit Dezember 1895 stand Henckell mit Strauss in Briefkontakt.⁵ Die erhaltenen Briefe spiegeln die wechselseitige Wertschätzung.⁶

Im März 1899 schickte Henckell Strauss jenen fast 500-seitigen Gedichtband, dem die *Blindenklage* entnommen ist, mit der handschriftlichen Widmung: »Dem Meister Richard Strauss ein Ausdruck warmer Verehrung«.⁷ In diesem und weiteren Gedichtbänden von Henckell hat Strauss zahlreiche Texte mit Anstreichungen und Notizen versehen. Er trug sich also mit der Idee, über die zehn komponierten hinaus noch weitere Gedichte Henckells in Musik zu setzen.⁸ Im Jahr 1901 planten Henckell und Strauss sogar eine gemeinsame Tournee mit »musikalisch-poetischen Abenden«, die aber aufgrund von zu wenigen Engagements nicht zustande kam. Nachdem Henckell 1902 nach Berlin gezogen war, erschien 1905 eine neue Zusammenstellung seiner Gedichte, *Mein Lied* betitelt, wiederum mit Buchschmuck von Fidus (alias Hugo Höppener), zudem aber mit von Strauss eigenhändig geschriebenen (und faksimilierten) Notenincipits zu den von ihm vertonten Gedichten sowie mit dem Abdruck

4 Vgl. *Lexikon der Weltliteratur*, Band 1, hrsg. von Gero von Wilpert, dritte, neubearbeitete Aufl., Stuttgart 1988, S. 646; Fritz Hüser, Art. »Henckell, Karl«, in: *Neue Deutsche Biographie* 8 (1969), S. 519f. [Onlinefassung], www.deutsche-biographie.de/pnd118835289.html (abgerufen am 17.10.2016). – Einen Überblick über den (dürftigen) germanistischen Forschungsstand zu Henckell – »eine[m] der wenigen Vertreter des Naturalismus in der Lyrik« (S. 169) –, gibt Roger Stein, *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*, Köln, Weimar und Wien 2006, S. 169–180.

5 Strauss hatte Henckell ein Exemplar von *Ruhe, meine Seele* zugesandt, für das sich der Dichter überschwänglich bedankte; *Schuh*, S. 461.

6 Vgl. etwa den Brief von Strauss an Henckell vom 5. Januar 1896: »daß mir ein derartiger Beweis von Gegenliebe wie der, den Sie mir gegeben [...]«; Faksimile und Transkription bei Schlötterer, *Die Texte der Lieder*, S. 211–215.

7 Karl Henckell, *Gedichte. Bildschmuck von Fidus*, Zürich und Leipzig [1898], S. 470; Widmung zit. nach *Schuh*, S. 461.

8 Dazu *Schuh*, S. 462.

des gesamten Lieds *Kling!* (op. 48/3).⁹ Willi Schuh kommt mithin zu der Bewertung: »Kein anderer zeitgenössischer Lyriker hat Strauss während einer so großen Zeitspanne – sie umfaßt zwölf Jahre – beschäftigt wie Karl Henckell.«¹⁰

II. Strauss' *Blindenklage*: zwei Sphären

Strauss' *Blindenklage* ist im Unterschied zu Liederabend-Lieblingen wie *Heimliche Aufforderung* (op. 27/3), *Morgen* (op. 27/4) oder *Zueignung* (op. 10/1) nicht melodienselig, dafür harmonisch progressiv. Daher wird dieses Lied allenfalls programmiert, wenn jemand explizit Strauss' Beitrag zur Moderne betonen möchte.¹¹

Sehen wir uns genauer an, was seine »Modernität« ausmacht (Abb. 1). Die Melodie in der Singstimme bewegt sich zwar gelegentlich in Dreiklangsbrechungen, doch begegnen häufig unerwartet große, oft auch sperrig zu singende Intervalle (etwa T. 1–2: große Sept g^1 – fis^2 als Rahmenintervall bzw. die darin enthaltene übermäßige Quinte b^1 – fis^2 ; ebenso T. 9: h^1 – ais^2 ; T. 20–21: kleine None cis^1 – d^2). Rhythmisch dehnt und staucht die Singstimme viel mehr, als man dies in einer noch so freien Deklamation der jambischen Henckell'schen Verse tun würde.¹² Den exzessiv gewichtenden Textvortrag, den Strauss bereits in einigen früheren Liedern und in *Salome* erprobt hatte, sollte er bekanntlich in *Elektra* perfektionieren.¹³

⁹ Ebd., S. 461.

¹⁰ Ebd., S. 462.

¹¹ So etwa im Juli 1999 bei dem von der Richard-Strauss-Gesellschaft München anlässlich der Tagung *Richard Strauss und die Moderne* veranstalteten Abend *Lieder der Moderne* mit Renate Dürkop, Markus Butter und Wolfgang Sawallisch.

¹² Suzanne Lodato wertet diese eigenwillige Art der Deklamation als musikalisches Pendant zum literarischen Naturalismus: Ihr zufolge setzt Strauss mithilfe von unregelmäßigen Phrasen, betont freiem Sprachfluss mit übermäßigen Längungen wichtiger Silben, großen Sprüngen in der Melodie sowie Konzentration auf das Detail und den Augenblick (was beim Hörer die Wahrnehmung des Ganzen bzw. einer übergeordneten Stimmung in den Hintergrund treten lässt) musikalisch Arno Holz' Ideen des »konsequenten Naturalismus«, des »Sekundenstils« und des »lebendigen Rhythmus« um; s. Suzanne M. Lodato, »False Assumptions. Richard Strauss's Lieder and Text/Music Analysis«, in: *Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field*, hrsg. von Suzanne M. Lodato und David Francis Urrows (= Word and Music Studies 7), Amsterdam und New York, NY 2005, S. 103–124, wo sie ihre Thesen am Beispiel der Lieder *Ruhe, meine Seele* und *Der Steinklopfer* illustriert; vgl. auch Suzanne M. Lodato, *Richard Strauss and the Modernists. A Contextual Study of Strauss's Fin-de-siècle Song Style*, Ph. D. Diss., Columbia University 1999.

¹³ Reinhold Schlötterer konnte anhand der Skizzen zeigen, dass Strauss bisweilen sogar zuerst den Instrumentalpart konzipierte und »erst danach den sich frei darüber erhebenden Gesang der Elektra«; Schlötterer, »Zum Schaffensprozeß bei Richard Strauss. Ausgehend von autografen Dokumenten der Bayerischen Staatsbibliothek«, in: *Richard Strauss. Autographen. Porträts.*

Blindenklage

(Karl Henckell)

Richard Strauss, Op. 56 N°2

Mäßig schnell

Gesang

Piano

Wenn ich dich fra - ge, dem das Le - ben
blüht: O sa - ge mir, sa - ge, wie das
Mohn - feld glüht! Das ro - te
Mohn - feld, wie es jauchzt und lacht:
tot ist mein Pfad und e - wig mei - ne
Nacht, Wohl manch ein Un - glück

Abb. 1: R. Strauss, Blindenklage, T. 1-18¹⁴

Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek München, München 1999, S. 23-37, hier S. 27. – Vgl. dazu neuerdings Adrian Kech, *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 74), München 2015, bes. S. 314-320.

14 Abb. 1 und Abb. 2 entnommen aus: GAL II, S. 214-216.

Strauss reagiert in *Blindenklage* stark auf die beiden unterschiedlichen inhaltlichen Sphären des Textes und zeichnet sie kraftvoll musikalisch: die dunkle, »tote« Welt des Blinden einerseits, andererseits die jauchzende, lachende, mit der Metapher des »roten Mohns« beschriebene Welt des Lichts, nach der sich der Blinde sehnt. Dies geschieht zum einen durch die *motivische Gestaltung* im Klavier: Für die Sphäre des Blinden steht eine schwankende engschrittige Achtelfigur im Piano, zudem ein »seufzender« chromatischer Abwärtsgang auf Viertelebene (vgl. T. 1–2: *e-es-d*). Die lichte Welt und das Leben symbolisiert dagegen eine bewegtere, weiter ausgreifende Triolenfiguration in Dreiklängen, meist laut und aufwärts gerichtet (vgl. T. 2–10), immer wieder gepaart mit vollgriffigen schmerzlichen Akkorden in der rechten Hand, *sforzato* auf die Takteins gestellt.

Es handelt sich dabei weniger um konkrete »Motive« als vielmehr um klar voneinander unterschiedene musikalische Bewegungs- und Ausdrucksformen, die im Laufe des Liedes auch abgewandelt werden: die dunkle Ebene etwa in Takt 15–32 zum engschrittig absteigenden (und in der linken Hand akkordisch aufsteigenden) Achtelmotiv – das ganz am Ende des Liedes (T. 76–78) nach einer Reprise von Takt 1 (T. 72) und Takt 17 f. (siehe Singstimme ab T. 71, Zählzeit 4, bis T. 73) noch einmal wiederkehrt.



Abb. 2: R. Strauss, *Blindenklage*, T. 32–36

Die lichte Bewegungsidee wird später im Lied gefestigt zu einem veritablen, schrittweise aufsteigenden akkordischen Motiv, das die Sehnsucht nach dem Licht verdeutlicht, meist mit eigener Vortragsbezeichnung (*etwas belebend*, *espr.*) und immer mit einem Crescendo verbunden. Es tritt zum ersten Mal beim Text »Ich träume Sonnen« (Abb. 2, T. 33 f.) auf, dann wieder – im Klavier – in den Takten 41 f., 56 f., 64 f. und 66 f.; die Fortsetzung »strecke weit die Hand« (T. 35 f.; in T. 58 f. Klavier, rechte Hand) ist eine Konkretisierung der lichten Bewegungsform aus Takt 2.

Mindestens so bemerkenswert wie die motivische ist Strauss' *harmonische Gestaltung* der beiden Sphären: Während das Motiv der Sehnsucht in unterschiedlichen Tonarten erklingt (neben Cis-Dur auch in G-Dur, F-Dur, As-Dur), ist der trüben Welt des Blinden g-Moll (und verwandte b-Tonarten) zugeordnet, die Welt des Lichts steht dagegen in Fis-Dur (und anderen Kreuztonarten).

Ganz allgemein gilt es zunächst festzuhalten, dass die Tonart Fis-Dur im Strauss'schen Œuvre grundsätzlich sehr positiv konnotiert ist; Strauss selbst bezeichnete sie einmal als seine »Lieblingstonart«.¹⁵ In der *Blindenklage* fällt aber zudem auf, dass die beiden Tonartbereiche g-Moll und Fis-Dur gleich in den allerersten Takten exponiert werden: Im Moment des Übergangs von der einen in die andere Welt (Abb. 1, T. 1–2) folgt dem gesetzten g-Moll des Anfangs in Takt 2 zur Silbe »Le[ben]« plötzlich ein Dominantseptakkord auf Fis – also ein im Quintenzirkel fernstehender Akkord –, der zwischendominantisch nach H-Dur (T. 3) kadenziiert. Über den Ton *b*, enharmonisch verwechselt *ais* (T. 2, Zählzeit 2), legt Strauss zwar auf für ihn typische Art eine Klangbrücke, setzt aber ansonsten die beiden Klänge schroff gegeneinander und unterstreicht den harmonischen Zusammenprall zusätzlich dynamisch (*piano* – *sforzato*), durch den Pedalgebrauch (zunächst trocken, dann freies Schwingen der Saiten), in der Bewegung (Stillstand auf einem Akkord – zielgerichtete kadenzierende Bewegung) und durch einen zunächst engen, dann weit aufgefächerten Ambitus im Klavier. Dieser »Farbwechsel« ist aufgrund der zeitlich frühen Positionierung im Lied besonders wirkungsvoll.

Erst in Takt 11 (bis T. 15), zu den Worten »tot ist mein Pfad und ewig meine Nacht«, kehrt der Blinde wieder in seine Welt zurück: Es erklingt eine klare Kadenz nach g-Moll (mit der Zwischendominante G-Dur zur Subdominante c-Moll einsetzend). Auch an dieser Stelle geschieht das Zusammentreffen beider Welten unvermittelt. Einige Takte lang wird eine Kadenz nach Fis-Dur ausformuliert, die aber in Takt 10 beim Erklingen der Dominante Cis-Dur (mit Leitton *eis*² in der Singstimme) gekappt wird: Die Singstimme führt nicht zum *fis*² weiter, sondern setzt überraschend und mit *Sforzato* akzentuiert, ein *f*²;¹⁶ der dominantische Cis-Quartsextklang springt in anderer Lage und Motivik zum zwischendominantischen G⁷-Klang.

Der Einsatz dieser drastischen musikalischen Mittel spiegelt ein Element des Textes: Henckell lässt nämlich die beiden Sphären dadurch aneinanderprallen, dass das

15 In einem Brief vom 7. August 1923 an Ludwig Karpath kurz vor Vollendung der Partitur von *Intermezzo* (WB, S. 274): »[E]s fehlen nur noch wenige Seiten in meiner Lieblingstonart Fis-Dur«. – Eva-Maria Axt äußert sich wie folgt zu Fis-Dur bei Strauss: »Wie in den Elfenszenen der ›Ägyptischen Helena‹, in der Einleitung der ›Domestica‹, der Rosenüberreichung im ›Rosenkavalier‹, dem Auftritt der Kaiserin im 1. Akt der ›Frau ohne Schatten‹ und nochmals im ›Ritt durch die Luft‹ (7. Var.) und am Schluß der ›Fahrt im verzauberten Nachen‹ (8. Var.) des ›Don Quixote‹ wertete Strauss die Farbwerte gerade dieser Tonart [Fis-Dur] ganz gezielt aus. Man kann gewiß sein, daß, wenn Fis-Dur zur harmonischen Grundlage gemacht ist, etwas ganz Besonderes, Positives gedeutet wird.« (Eva-Maria Axt, »Das Ineinanderwirken von Bewusstem und Unbewusstem – Zum Stimmungs- und Symbolcharakter der Tonarten bei Richard Strauss«, in: *RSB*, N. F. 29 (1993), S. 7–21, hier S. 14).

16 Wie in Takt 2 gibt es also auch am Übergang von Takt 10 auf Takt 11 zwischen den beiden Sphären einen in der Höhe identen, aber enharmonisch verwechselten Ton (*eis*²-*f*), der aber hier keineswegs mehr eine Brücke ausbildet, vielmehr schockartig wirkt.

jambische Metrum plötzlich verlassen wird (»tót ist mein Pfad« – es müsste jambisch heißen: »tot íst mein Pfád«) und damit zwei Betonungen aneinanderstoßen. (Dieses Stilmittel begegnet im Gedicht nur noch an einer weiteren Stelle: vor der Schlusszeile, wiederum beim Wort »tot«, bei Strauss T. 70).

Der Einsatz einer »dunklen« Moll-Tonart (mit b-Vorzeichen) und einer »hellen« Dur-Tonart (mit Kreuz-Vorzeichen) im direkten Kontrast einer halbtönigen Verschiebung begegnet auch in zahlreichen anderen Kompositionen von Strauss: Erinnert sei etwa an den Konflikt zwischen Trauer (g-Moll) und Vision (Ges-Dur) im Ariadne-Monolog (*Ariadne* 1912), an die Kontrastierung von Dunkel (*Nacht* in b-Moll) und Licht (*Sonnenaufgang* in A-Dur) in der *Alpensinfonie* (1915) oder an den Gegensatz zwischen f-Moll (Geisterbote) und Fis-Dur (Amme: »Durch ihren [= der Kaiserin] Leib wandelt das Licht«) in der Eingangsszene der *Frau ohne Schatten* (1919).¹⁷ Diesem ausdrucksstarken Charakteristikum soll im Folgenden am Beispiel der *Blindenklage* näher nachgegangen werden.

III. Farbe und Harmonik

Der Begriff »Farbe« wird, befördert durch den von Arnold Schönberg geprägten Begriff der »Klangfarbenmelodie«,¹⁸ in der deutschsprachigen Musikwissenschaft fast ausschließlich in der – auf die Instrumentation bezogenen – Bedeutung »Klangfarbe« verwendet. Um 1900 aber war es recht üblich, die Harmonik eines Werkes als »Farbe« zu bezeichnen. Noch Ernst Kurth beispielsweise redet in seiner grundlegenden Schrift *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«* ganz selbstverständlich von (harmonischen) »Klangfarben« und verwendet Begriffe wie »Farbentönungen«, »freie[s] Farbenspiel« bzw. »innere Farbenzersetzung der romantischen Harmonik«.¹⁹

In Frankreich hat sich diese Bedeutung von »Farbe« im Sinn von harmonischer Gestaltung der Musik deutlich länger gehalten, wie sich noch an der (nach Stefan Keym nur vermeintlich isolierten) Position Olivier Messiaens zeigt.²⁰ Messiaen lehn-

17 Vgl. Charlotte Erwin, *Richard Strauss's »Ariadne auf Naxos«: An Analysis of Musical Style Based on a Study of Revisions*, Diss. Yale Univ. 1976, bes. S. 123–125; Thomas Järmann, »Alles kein Zufall. Die Tonarten in der »Alpensinfonie« op. 64 von Richard Strauss«, in: *Die Tonkunst* 3 (2009), H. 3, S. 339–345; Adrian Kech, *Musikalische Verwandlung*, bes. S. 66–68. – Ich danke Adrian Kech für einschlägige Hinweise.

18 Arnold Schönberg, *Harmonielehre* [Wien 1911], Wien 1997, u. a. S. 503f.

19 Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Berlin 1920, S. 118, 252, 231.

20 Zum Verhältnis von Farbe und Harmonik bei Messiaen vgl. die grundlegenden Arbeiten von Stefan Keym, *Farbe und Zeit. Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens »Saint François d'Assise«*, Hildesheim 2002, bes. S. 88–107 und S. 153–158; ders.,

te konsequenterweise die von Schönberg angestrebte Gleichberechtigung der zwölf Tonstufen ab, »da sie ein undifferenziertes Grau ergebe, wie wenn man alle Farben zusammenmischt.«²¹

Die einst so selbstverständliche Parallelsetzung von »Farbe« und »Harmonik« ist einzelnen deutschsprachigen Persönlichkeiten – etwa dem Komponisten Wolfgang Rihm – auch heute noch gegenwärtig:

»Die Harmonik eines Musikstückes ist vergleichbar der Farbe eines Bildes. Mehr als die Klangfarbe ist *Harmonik* die eigentliche Farbe im musikalischen Gebilde. Sie absorbiert auch die Hauptenergie bei der interpretatorischen Eigenschaftssuche. Der Un-Begriff ›tonal‹ hat zu einer Reduktion der musikalischen Farbbewußtheit geführt. Die Fähigkeit, harmonische Valeurs wahrzunehmen, hat sich zurückentwickelt zugunsten der einfacheren Operation, ein Stück oder dessen Regionen als tonal oder nicht-tonal zu rekognoszieren. Die Fähigkeit zur differenzierteren harmonischen Farbwahrnehmung während des Hörvorganges ist aber, wie ich glaube, im Wiederkommen – ein Zeichen, wie relativ die zeittypische Bewertung *harmonischer* Wertigkeiten ist. Harmonik ist sicherlich die zeitabhängigste Kategorie musikalischer Gestaltung und am anfälligsten für zeittypisches Hören.«²²

In Richard Strauss lösten bekanntlich bestimmte Inhalte oder Gefühle bestimmte Tonartenassoziationen aus – was sich nicht zuletzt in spontanen Annotationen in Opernlibretti oder Liedtexten niederschlug.²³ Zwar sprach er kaum je davon; gleichwohl ging er, wie aus einer Gesprächsnotiz des Regisseurs Rudolf Hartmann hervorgeht, selbstverständlich davon aus, dass die Anwendung der Tonarten jener der Farben in der Malerei entspräche und etwas zutiefst Persönliches sei, das nicht in interpersonelle Regeln gefasst werden könne:

»Er [Strauss] meinte, es sei wohl jedem Komponisten eine eigene, persönliche Ausdrucksskala angeboren, der er ganz unbewußt folge. Auf sich selbst bezogen, wies er auf die Tonart E-Dur hin, die sich immer bei ihm einstelle, wenn es sich um Liebesvorgänge handle. [...] Parallel dazu läßt sich Es-Dur für das ›Göttli-

»Von der Metapher zum System des ›son-couleur‹. Die Entwicklung von Messiaens harmonischem Farbbegriff im Kontext der französischen Musiktheorie«, in: *Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse*, Band 2, hrsg. von Wolfgang Rathert, Herbert Schneider und Karl Anton Rickenbacher, Hildesheim 2013, S. 275–293. – Ich danke Stefan Keym herzlich für diese Hinweise und die Übersendung seiner Schriften.

21 Keym, »Von der Metapher«, S. 288.

22 Wolfgang Rihm, »Neo-Tonalität?« [1984/1997], in: ders., »*ausgesprochen*«, *Schriften und Gespräche*, Band 1, hrsg. von Ulrich Mosch (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 6,1), Winterthur 1997, S. 185–193, hier S. 186 f.

23 Vgl. dazu grundlegend: Bernd Edelmann, »Tonart als Impuls für das Strauss'sche Komponieren«, in: *Musik und Theater im »Rosenkavalier« von Richard Strauss*, hrsg. von Reinhold Schlöterer, Wien 1985, S. 61–97.

che« verfolgen – [...]. Strauss betonte jedoch ausdrücklich, daß, ähnlich wie die Farben in der Malerei, die Anwendung der Tonarten etwas höchst Persönliches sei, daß es kein Schema gebe. Die gleichen Mittel drückten bei den verschiedenen Komponisten unter Umständen völlig gegensätzliche Dinge aus, so wie eben Rot und Blau bei Renoir etwas anderes seien als bei Liebermann.«²⁴

Die Reduktion der Farbmethapher in der Musik auf die Klangfarbe erweist sich als hinderlich bei dem Versuch, die Reichweite der genuin kunstübergreifenden ästhetischen Bestrebungen der Zeit um 1900 abzustecken. Indem man aber den Begriff »Farbe« in der um 1900 gängigen Bedeutung »Harmonik« wieder zulässt, eröffnen sich Perspektiven für eine Deutung der musikalischen Abläufe im Kontext der verschiedenen zeitgenössischen Künste, in denen der bewusst kalkulierte, neuartige Umgang mit Farbe im Kontext der Moderne ebenfalls eine grundlegende Rolle spielte. Ich denke hier einerseits an Maler wie Ernst Ludwig Kirchner, Adolf Hölzel, Wassily Kandinsky, Emil Nolde und andere; ich denke aber auch an die gerade durch intensive Licht- und Farbwirkungen beeindruckenden Inszenierungen eines Max Reinhardt am Deutschen Theater in Berlin (die im Übrigen eine biografische Verbindung zwischen Nolde und Strauss darstellen)²⁵ oder an die wirkmächtigen Farbbilder in der Lyrik der Moderne – am bekanntesten wohl in den Gedichten Georg Trakls, aber eben – wie in der *Blindenklage* – auch bei Henckell.²⁶

24 Rudolf Hartmann, *Das geliebte Haus. Mein Leben mit der Oper*, München 1975, S. 88 f. – Zur Farbensymbolik als typischer Fin-de-siècle-Thematik in Strauss' Liedopera 29 und 31 vgl. auch Elisabeth Schmierer, »Klavierlieder«, in: *StraussHb*, S. 326–347, hier S. 333.

25 Zwei Beispiele: In einer Kritik über Reinhardts erste Arbeit *Pelleas und Melisande* (1903) ist von einer »neue[n] Epoche der Schauspielkunst« die Rede: »Mit den Wirkungen der Beleuchtung, mit den wundervollen Stimmungen der Dämmerung, des Mondlichtes, der glühend-rot ins Meer niedertauchenden Sonne verbanden sich diese Szenen und schauspielerischen Gestalten zu Gemälden von einer künstlerischen Geschlossenheit, von einer rauschenden, zugleich farbenprächtigen und wehmütigen Schönheit, wie ich sie auf der Bühne noch nicht gesehen habe. Diese Aufführung war ein Ereignis [...] die Wirkung auf die Zuschauer groß.« Paul Mahn in: *Tägliche Rundschau* vom 5. April 1903 (Neuabdruck in Norbert Jaron, Renate Möhrmann und Hedwig Müller, *Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914)*, Tübingen 1986, S. 514–517, hier S. 517). – Und in einer zeitgenössischen Rezension über Reinhardts Inszenierung von Shakespeares *Sommernachtstraum* (1905) heißt es: »Eine noch frierende, nasse, regnerische Landschaft wird allmählich zur blühenden Welt, die Elfen, Oberon und Titania erscheinen zuerst in grauen Nebelgewändern und nach und nach wachsen daraus Blumenkleider hervor, ein Singen und Klingen hebt an und wird immer froher und mächtiger, bis zum Schluß alles in Glanz, Farbe und Licht leuchtet.« Julius Hart in *Der Tag* vom 2. Februar 1905 (Neuabdruck ebd., S. 572 f., hier S. 573). – Vgl. auch Erika Fischer-Lichte, »Sinne und Sensationen. Wie Max Reinhardt Theater neu erfand«, in: *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*, hrsg. von Roland Koberg, Bernd Stegemann und Henrike Thomsen, Leipzig 2005, S. 13–27.

26 Vgl. neuerdings Rong Wang, *Bunte Welt im Verfall. Farben in der Lyrik Georg Trakls*, Diss. Universität Heidelberg 2012.

IV. 1906: Noldes Farben und Strauss' Harmonien

Wie häufig in seinen um die Jahrhundertwende entstandenen Werken reagiert Strauss in *Blindenklage*, wie gezeigt, ganz unmittelbar auf einen Text mit einer starken bipolaren Spannung.²⁷ Darin gleicht er unter anderem dem Maler Emil Nolde, der sein Vorgehen rückblickend wie folgt beschreibt:

»Die Zweiheit hatte in meinen Bildern und auch in der Graphik einen weiten Platz erhalten. Mit- oder gegeneinander: Mann und Weib, Lust und Leid, Gottheit und Teufel. Auch die Farben wurden einander entgegengestellt: kalt und warm, hell und dunkel, matt und stark. Meistens aber doch, nachdem eine Farbe oder ein Akkord wie selbstverständlich angeschlagen war, bestimmte eine Farbe die andere, ganz gefühlsmäßig und gedankenlos tastend in der ganzen herrlichen Farbenreihe der Palette, in reiner sinnlicher Hingabe und Gestaltungsfreude. Die Form war fast immer in weniger struktiven Linien festgelegt, bevor die Farbe weiterbildend in sicherer Empfindung gestaltend sich auswirkte.«²⁸

Strauss nimmt die bipolare Spannung als Ausgangspunkt für eine schroffe harmonische Setzung, die auch die akustische Richtschnur für die weitere Vertonung vorgibt. Wie aber lässt sich die Wirkung eines solchen harmonischen Hiatus in einer Analyse greifbar machen? Ich möchte versuchen, das Besondere – wenn man so will: Moderne – an Strauss' Harmonien mit einer intermedialen Analogie zu verdeutlichen, und zitiere dazu wiederum Nolde:

»[I]m Sommer 1906 [also genau zeitgleich zur Komposition von Strauss' *Blindenklage*] [...] waren fünf [meiner] kleinsten [Bilder] gehängt worden. Sie wirkten frisch und leuchtend und erregten Aufsehen. Ja, die ganze Secession daneben [gemeint ist die Berliner Secession mit Max Liebermann und anderen] wirkte stumpf und grau, und einige Maler standen fast immer davor, redend, diskutierend. Fremd und unverständlich waren [meine Bilder] anfänglich wohl manchem, in

27 Vgl. dazu Birgit Lodes, »Zarathustra im Dunkel. Zu Strauss' Dehmel-Vertonung *Notturmo*, op. 44 Nr. 1«, in: *Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium München, 21. bis 23. Juli 1999*, hrsg. von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 17), Berlin 2001, S. 251–282, bes. S. 260–268. – Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung von »Eros« und »Thanatos« um 1900 (ausgehend von Schopenhauer, Nietzsche und Freud) und der Möglichkeit ihrer Anwendung auf Strauss siehe Carolin Krahn, *Eros und Thanatos in ausgewählten Orchestergesängen von Richard Strauss um 1900*, Magisterarbeit Univ. Würzburg 2009.

28 Nolde, *Mein Leben*, S. 229.

ihren freien Farben, nuanciert vom reinsten Weiß an bis zur leuchtendsten Stärke. »Was ist das für ein Grün?« – »Was ist das für ein Rot und Blau, das Sie verwendet haben?« waren an mich die Fragen der Maler. »Es sind die gleichen Farben, die ein jeder Maler auf seiner Palette hat«, war meine Antwort. | Eine Farbe bestimmt durch ihre Nähe das Ausstrahlen der Nachbarfarbe, genau so wie in der Musik der Ton im Akkord von seinem Nachbarton seine Klangwirkung erhält.«²⁹

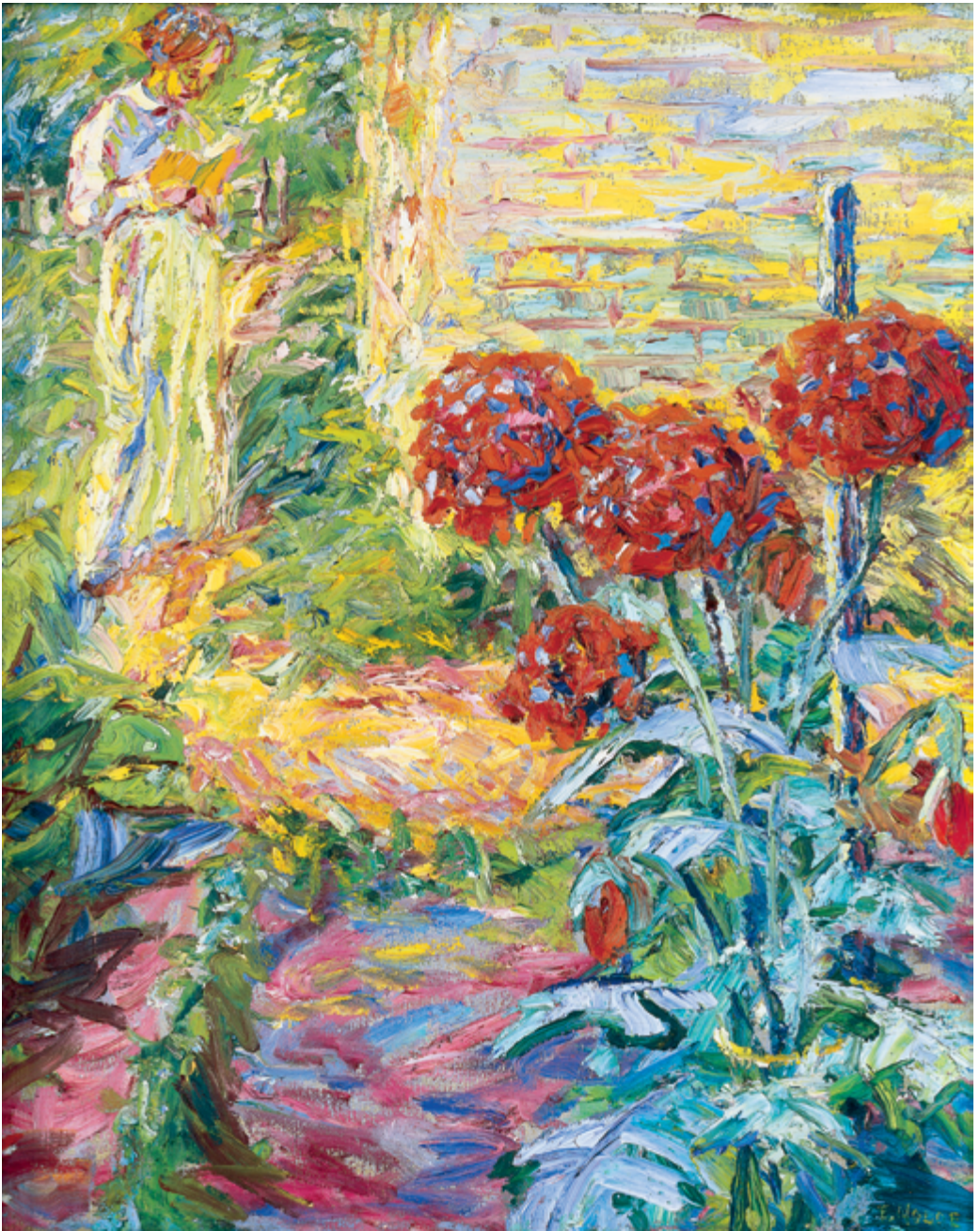
Vergleichbar Noldes Farben sind auch Strauss' Harmonien in der *Blindenklage* für sich genommen nichts Besonderes: g-Moll und Fis-Dur – jeder Komponist hat das auf seiner Palette. Die starke Wirkung entsteht durch das Aneinanderstellen der auf dem Quintenzirkel so weit auseinanderliegenden (also in Farbwerten gesprochen: komplementären) Harmonien, was zusätzlich in allen anderen musikalischen Parametern unterstrichen wird. Wie Noldes Farben aufgrund der kraftvollen Kombination besondere Leuchtkraft erhalten, verstärken sich Strauss' Harmonien durch die unerwartete Folge: Selbst ein gleich klingender Ton (in T. 2 die Klangbrücke *b-ais*, in T. 10/11 *eis-f*) bekommt durch die neuartige Umgebung eine völlig andere Farbe.

Nolde bezog sich in seiner autobiografischen Erinnerung unter anderem auf das 1906 gemalte Bild *Lesende junge Frau* (siehe Abb. 3). Dass die Betrachter, wie er erinnert, davor stehengeblieben sind, liegt nicht nur an der außerordentlichen Leuchtkraft der Farben, sondern vor allem daran, dass Nolde die Farben auch entgegen der üblichen Gesetze der Bildkomposition einsetzte. Wie Martina Sprotte herausarbeitete, strebte Nolde in diesem Bild keineswegs eine wirklichkeitsgetreue oder auch impressionistische Wiedergabe eines Gartens mit lesender Frau an:

»Stattdessen versucht Nolde hier, vor allem auf der Basis des Kalt-Warm-Kontrasts einen Illusionsraum zu erzeugen und gleichzeitig wieder zu zerstören. [...] Indem der Vordergrund in kalten Farben und die fernen Gegenstände in warmen Farben gegeben werden, verkehrt Nolde zum Zweck einer optischen Verflachung des Bildes die Regel der Farbperspektive. Im Sinne ihrer Gesetzmäßigkeiten haben die Farben so die Möglichkeit, eigenwertig zu wirken; [...]. | Eine zusätzliche Verflachung des Bildes wird darüber hinaus durch (allerdings nur wenige) Farbkorrespondenzen erreicht.«³⁰

29 Ebd., S. 210.

30 Martina Sprotte, *Bunt oder Kunst? Die Farbe im Werk Emil Noldes*, Berlin 1999, S. 31 f.



*Abb. 3: E. Nolde, Lesende junge Dame (1906), Kunsthalle zu Kiel**

* Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Nolde Stiftung Seebüll (Foto: Martin Frommhagen), www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-076017/lido/632 (abgerufen am 17.10.2016).

Wie besprochen, arbeitet Strauss in seiner *Blindenklage* zu Beginn ebenfalls mit einem Farbkontrast; durch das Fehlen eines Überganges zwischen den zwei – gegeneinander grell wirkenden – Harmonien sind die Sphären klar voneinander abgegrenzt. Und er setzt in seinem Medium die (zeitlichen) Gesetze eines üblichen harmonischen Verlaufs außer Kraft,³¹ wenn er nach einem einzigen Takt g-Moll den b-Tonartenbereich verlässt und acht Takte lang in Kreuztonarten schwelgt, bevor er wieder kadenzierend nach g-Moll zurückkehrt. Die Tonart des Blinden, g-Moll, wird zunächst nur kurz gesetzt, keineswegs gefestigt, der Blinde scheint kaum bei sich zu Hause, sondern bewegt sich ab dem zweiten Takt über weite Strecken in der leuchtenden und glühenden Welt der Kreuztonarten (Fis-Dur/H-Dur/Cis-Dur). Diese werden auch im weiteren Verlauf immer wieder ankadenziert bzw. durch Rückung erreicht und einige Zeit lang beibehalten (z. B. T. 33 ff., 46 ff.), sodass der Hörer die Tonart des Liedes als ambivalent empfinden muss:³² Die – auch wahrnehmungspsychologisch grundlegende – Priorität der Haupttonart des Stückes ist akustisch gezielt untergraben (»verflacht«). Im Sinne ihrer Gesetzmäßigkeiten haben die Harmonien (= Farben) auf diese Weise die Möglichkeit, eigenwertig zu wirken – und damit auch Inhalte (g-Moll: Welt des Blinden; Fis-Dur/H-Dur/Cis-Dur: Welt des Lichts) plastisch zu transportieren.

Die exemplarisch aufgezeigte Analogie³³ zwischen der Wirkung des Farbeinsatzes bei Nolde mit jener der Harmonik bei Strauss im Jahr 1906 möge sensibilisieren dafür, dass Strauss' Komponieren in engstem Kontakt mit modernen zeitgenössischen Strömungen in verschiedenen Kunstformen geschieht. Freilich müsste diesen Konvergenzen in größerem Rahmen vertiefend nachgegangen werden – wofür an dieser Stelle nicht der Raum sein kann. Sie sind insofern wichtig, als die für das begin-

31 Vgl. Rihm, »Neo-Tonalität?«, S. 186: »Harmonik ist nie *allein* wirkungsfähig. Rhythmik, im Sonderfall: die pure Dauer einer klingenden Konstellation, gibt dieser erst die Aura ihrer selbst in der Zeit. Harmonische Eigenzeit gibt es eigentlich nicht, erst durch den Zusammenhang ergeben sich dem Empfinden nach adäquate oder unangebrachte Dauern.«

32 Ähnlich bereits Ursula Lienenlücke, *Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 93), Regensburg 1976, S. 66–68; S. 66 f.: »Es zeigt sich, daß g-moll als Tonalität des Stückes zwar nicht aufgegeben ist, daß sie jedoch keine Eindeutigkeit mehr besitzt. Die harmonische Struktur ist vielmehr ambivalent. Neben einer stark ausgeprägten Chromatik trägt dazu vor allem das zeitweilige Auskomponieren der komplementär gegensätzlichen Tonarten Fis und Cis bei.«

33 Zur – hier nicht zu diskutierenden – methodischen Grundlegung vgl. Theodor W. Adorno, »Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei«, in: ders., *Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren. Klangfiguren (I) – Quasi una fantasia (II) – Musikalische Schriften (III)*, hrsg. von Rolf Tiedemann (= Gesammelte Schriften 16), Frankfurt am Main 1978, S. 628–642. Adorno geht von einer möglichen Konvergenz (und nicht Pseudomorphose) zwischen der Zeitkunst Musik und der Raumkunst Malerei aus.

nende 20. Jahrhundert virulenten intermedialen (und synästhetischen) Tendenzen³⁴ im musikhistorischen Diskurs nicht selten auf das Beispiel Kandinsky/Schönberg (Aufgabe der gegenständlichen Malerei bzw. der Tonalität) verkürzt werden³⁵ – mit der Gefahr, dass Richard Strauss, der vermeintlich (da an der Dur/Moll-Tonalität festhaltend) Konservative als Verlierer aussteigen muss. Es wäre an der Zeit, die heute – im Sinne von Wolfgang Rihm – eher »verkümmerte« Wahrnehmung der Farbgestaltung (vulgo: Harmonik) auch vonseiten der Musikwissenschaft³⁶ zu reaktivieren, um die moderne Dimension von Strauss' Komponieren deutlicher wahrnehmen zu können.

V. Zur Ästhetik der Blindheit im 19. und 20. Jahrhundert

Henckells Text *Blindenklage* (siehe Abb. 6 auf S. 457), den sich Strauss zur Vertonung ausgesucht hat, weist ebenfalls plastische Farbmataphern auf:

»roth« ↔ »todt«
»der Schatten Schicht« ↔ »strahlengold'nes Licht«

und stellt die beiden Sphären immer wieder in kontrastierenden Reimpaaren oder Binnenreimen gegeneinander:

»lacht« ↔ »Nacht«
»Die sonnenhellen Fluren« ↔ »Und tappt nach Spuren«
»Lichts« ↔ »Nichts«
»Ob Freud'« ↔ »ob Leid«

34 Zur »Gleichberechtigung von Musik und Malerei. 1880–1915« u. a. bei Wassily Kandinsky und Franz Marc, siehe Andrea Gottdang, *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915*, München und Berlin 2004, bes. S. 337–445.

35 Eine Ausnahme bilden etwa die anregenden Perspektiven bei Walter Frisch, *German Modernism. Music and the Arts*, Berkeley, CA 2005, bes. die Kapitel »German Naturalism« (S. 36–87) und »Convergences. Music and the Visual Arts« (S. 88–137).

36 Ich sehe es als eine vordringliche Aufgabe der Forschung, in analytischen, aber auch intermedialen Studien ein umfassenderes Verständnis der zeittypischen Eigenarten von Strauss' Harmonik zu erarbeiten. Eingehende Studien zur Harmonik bei Strauss gibt es wenige. Im deutschsprachigen Raum sind nach wie als »Klassiker« zu verzeichnen: Roland Tenschert, »Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauß. Ein Beitrag zur neueren Harmonik«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925/26), S. 161–182; Reinhold Schlötterer, »Komödie als musikalische Struktur«, in: Schlötterer, *Musik und Theater im »Rosenkavalier«*, S. 9–60; vgl. auch Kofi Agawu, »Extended Tonality in Mahler and Strauss«, in: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*, hrsg. von Bryan Gilliam, Durham, NC 1992, S. 55–75.

Was aber macht noch die »moderne« Dimension von Henckells Gedicht aus? Formal mutet das jambische Gedicht eher gewöhnlich an mit seinen Paarreimen und den (latent) viereinhalb vierzeiligen Strophen, wobei die letzten beiden Verse als einzige mit einem klingenden Schluss (also auf unbetonter Silbe) enden.

Im Folgenden soll mich insbesondere das Hauptthema des Gedichts interessieren: die Blindheit. Um Henckells Standpunktnahme besser einordnen zu können, möchte ich kurz die künstlerische Behandlung des Themas »Blindheit« im 18./19. Jahrhundert beleuchten und mit einem Lied des späten Schubert beginnen: *Der blinde Knabe* D 833, entstanden im April 1825,³⁷ erstmals gedruckt (in der geringfügig abweichenden zweiten Fassung) im September 1827.³⁸

In dem von Schubert vertonten Text trägt der blinde Knabe geduldig sein Leid und freut sich statt an äußeren Dingen am besonderen inneren Reichtum. Schubert setzt den Inhalt des in Wortwahl und Form bewusst schlicht gehaltenen Texts plastisch in Musik um (Abb. 4): Die Blindheit scheint dadurch symbolisiert, dass das gesamte Lied im Pianissimo steht und der Gesang mit durchgehenden³⁹, also zu einer Fläche gerinnenden Sechzehnteln in der rechten Hand des Klaviers begleitet wird. Diese verschwimmen durch die Anweisungen *col pedale* und *sempre legato* weitgehend ineinander – wie um die Unfähigkeit des Blinden, klare Konturen zu erkennen, zu spiegeln.⁴⁰ Hinzu treten in der linken Hand staccato artikulierte Tonwiederholungen auf verschiedenen Taktzeiten – wie um ein fallweise nötiges Tasten zu verdeutlichen. Die schlicht deklamierende Singstimme bewegt sich im Rahmen von nur einer Oktave und drückt in der dritten Strophe (T. 18–24) durch naive Dreiklangsmelodik – ähnlich wie in *Der Hirt auf dem Felsen* D 965 – die besondere Naturverbundenheit des Knaben aus.

37 Vgl. Franz Schubert, *Lieder 5a*, hrsg. von Walther Dürr (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV.5a), Kassel u. a.: Bärenreiter 1985, S. 162. Den Autor Jakob Nikolaus Craigher de Jachelutta (1797–1855), auf den die zugrunde liegende deutsche Version des Gedichts von Colley Cibber (1671–1757) zurückgeht, hatte Schubert 1825 kennengelernt. Vgl. Reinhard Saller, Art. »Craigher de Jachelutta«, in: *Schubert. Liedlexikon*, hrsg. von Walther Dürr u. a., Kassel u. a. 2012, S. 844.

38 Vgl. Schubert, *Lieder 5a*, S. XXVI; ebd. auch ein Bericht Josefs von Spaun über einen Vortrag dieses Liedes durch Johann Michael Vogl, der Ferdinand Hummel so »entzückt[e]«, dass er im Anschluss über die Melodie des *Blinden Knaben* phantasierte. »Hierüber hatte Schubert große Freude«.

39 Einzige Ausnahmen: Tonüberbindungen in T. 5, 11, 13, 15, 26, 35.

40 Vgl. dazu und zur Wahl der Tonart B-Dur (bei Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, Stuttgart 1839, S. 381, Ausdruck für »heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer bessern Welt«) Gerhard Dietel, Art. »Der blinde Knabe op. post. 101,2 (D 833)«, in: *Schubert. Liedlexikon*, hrsg. von Walther Dürr u. a., Kassel u. a. 2012, S. 680 f.

5b. Der blinde Knabe

Colley Cibber, deutsch von Jakob Nikolaus Craigher de Jachetutta
D 833 - op. post. 101, 2
Zweite Fassung *)

Langsam

erschienen: September 1827

pp
col pedale

4
sempre legato

7
nie-mals ich gekannt, die nie-mals ich gekannt?

10
Die Sonne, die so hell ihn sieht, mir Ar-meen scheint sie nie, ihr

13
sagt, sie auf- und nie- der geht, ich weiß nicht wann, noch wie, ich

15
weiß nicht wann, noch wie. Ich

18
mach mir selbst so Tag wie Nacht —, die weil ich- schlaf und spiel, mein

21
inn- res Le- ben schön mir lacht, ich hab der Freu-den viel-, ich

Beschäftigt man sich intensiver mit dem Thema Blindheit in der Literatur, wird rasch deutlich, dass dieser blinde Knabe in der Tradition der »charismatischen Blindheit« (so ein Begriff Harry Merkles⁴¹) steht, wie sie im 18. Jahrhundert und besonders in der Romantik als Topos vorherrschte: Durch den Verlust eines Sinnes werden die Blinden meist als innerlich besonders reich porträtiert – als naturverbunden, als ruhig, als immens sensitiv (etwa musikalisch) und froh.⁴² Das romantisch-verklärende Bild des blinden Dichters wird allerorten genährt und perpetuiert – und bestimmt die Wahrnehmung des allmählich erblindenden John Milton ebenso wie das inszenierte Sehertum eines Victor Hugo, dessen schockartige Visionen als »blindes Sehen« (»voir aveuglément«) wahrgenommen wurden.⁴³ Hugo selbst betitelte den Abzug eines Fotos aus dem Jahr 1853, das ihn mit geschlossenen Augen zeigt: »Victor Hugo, Gott lauschend«⁴⁴ – und knüpft damit explizit an den antiken Typus des sehenden Dichters an. Typischerweise ist denn auch der Blinde in William Bouguereaus *Homer and his Guide* (1874) die Lichtgestalt im Gemälde: Er ist der große, weise und in weiß gewandete Greis, der von einem dunkelhaarigen und dunkel gewandeten Knaben geführt wird.

Auf dem berühmten Gemälde des in London wirkenden Präraffaeliten John Everett Millais (1829–1896), *The Blind Girl* (siehe Abb. 5), hat die Blinde eine Ziehharmonika auf dem Schoß – der Topos der besonderen Musikalität von Nicht-Sehenden wird also bedient. Das blinde Mädchen ruht in sich – so sehr, dass sogar der Schmetterling, ein Kleiner Fuchs, auf ihrem Überwurf sitzen bleibt. Sie genießt das Licht im Gesicht und lässt ganz naturalistisch wiedergegebenes Gras durch die Hand gleiten. Die Blinde scheint zutiefst naturverbunden, innerlich glücklich und – wie der Schmetterling als traditionelles Symbol der Schönheit zu unterstreichen scheint – strahlend schön. Ein zweites Mädchen neben ihr, vielleicht ihre Schwester, ist in kühleren Farben gemalt. Sie ist kleiner und versteckt sich vor dem starken Eindruck der noch nassen Natur und des Regenbogens unter dem Mantel der Blinden. Millais lenkt also die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die unterschiedlichen Sinneserfahrungen der Blinden und der Sehenden und verwendet dafür sehr intensiv leuchtende, ausdrucksstarke Farben.⁴⁵ Das Neue an Millais' Bild liegt unter anderem darin, dass mit der verklärenden Perspektive auf die Blindheit gebrochen wird und der Maler im Be-

41 Vgl. Harry Merkle, *Die künstlichen Blinden. Blinde Figuren in Texten sehender Autoren*, Würzburg 2000, bes. S. 70–164.

42 Diese idealisierende Überhöhung kann gehen bis zur Selbstblendung (etwa in Jean-Jacques Rousseaus *Émile und Julie*) oder bis zur offen zur Schau getragenen Blindheit (wie in Jean Pauls *Flegeljahren*); dazu ausführlich Kai Nonnenmacher, *Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit*, Tübingen 2006, S. 121–132 und S. 161–174.

43 Vgl. Nonnenmacher, *Das schwarze Licht der Moderne*, S. 285–296.

44 Original schrieb Hugo auf Spanisch »Oyiendo a Dios«; Quelle: www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=10838 (abgerufen am 17.10.2016).

45 Vgl. Christopher Wood, *The Pre-Raphaelites*, London 1981, S. 37.



Abb. 5: J. E. Millais, *The Blind Girl* (1856), *Birmingham Museums and Art Gallery**

* Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Birmingham Museums Trust, www.bmagic.org.uk/objects/1892P3 (abgerufen am 17.10.2016).

Blindenklage.

Wenn ich dich frage, dem das Leben blüht:
O sag' mir, sage, wie das Mohnfeld glüht!
Das rothe Mohnfeld, wie es jauchzt und lacht:
Todt ist mein Pfad und ewig meine Nacht.
Wohl manch' ein Unglück schlägt den Menschen schwer,
Wer so viel trägt, kennt keinen Jammer mehr.
Die sonnenhellen Fluren wankt er blind
Und tappt nach Spuren, die verschüttet sind.
Ich träume Sonnen, strecke weit die Hand,
Ich möchte greifen durch die dunkle Wand,
Ich möchte fassen durch der Schatten Schicht
In rothen Mohn und strahlengold'nes Licht . . .
Aus alten Zeiten zuckt ein Schimmer nach,
Im todten Auge blieb die Sehnsucht wach,
Und wissend von der Herrlichkeit des Lichts,
So ganz enterbt geh' ich durch Nacht und Nichts.
Ob Freud', ob Leid begegnet meinen Wegen,
Todt ist mein Fluch und todt ist auch mein Segen.



Abb. 6: K. Henckell, Blindenklage*

* Entnommen aus: Henckell, *Gedichte*, S. 470.

trachter Mitleid mit der Situation der Blinden erregen möchte: Um den Hals trägt sie ein Schild mit der Aufschrift: »Pity the Blind« – »Habt Mitleid mit der Blinden«.

VI. Henckells *Blindenklage*

Lesen wir vor diesem Hintergrund erneut Henckells Text (Abb. 6). Auch hier ist dem Blinden ein Sehender gegenübergestellt. Aber es geht gar nicht mehr um das glückliche Schwingen des Blinden mit der Natur: »Todt ist mein Pfad und ewig meine Nacht« heißt es in der vierten Zeile. Der Blinde sehnt sich nach dem roten Mohnfeld, nach der Sonne, nach dem Licht. Ganz besonders deutlich in den Mittelzeilen:

»Ich träume Sonnen, strecke weit die Hand,
Ich möchte greifen durch die dunkle Wand,
Ich möchte fassen durch der Schatten Schicht
In rothen Mohn und strahlengold'nes Licht ...«

Anders als in dem von Schubert vertonten Text und den angesprochenen Bildern aus dem 19. Jahrhundert hat dieser Blinde keine innere Ruhe, keine Musik, kein freudiges Leben. Er versucht hingegen, das Licht zu erhaschen: Er will sich davon berichten lassen (Zeile 1–4), er träumt davon (Zeile 9–12: »Ich träume Sonnen«, »Ich möchte greifen« etc.), und er hat vage Erinnerungen daran aus früheren Zeiten (Zeile 13: »Aus alten Zeiten zuckt ein Schimmer nach«). Aber: All das führt nur zur tiefen Resignation: »Ob Freud', ob Leid begegnet meinen Wegen, / Todt ist mein Fluch und tod ist auch mein Segen.« Die Erstfassung des Gedichts (in der Zeitschrift *Pan* 1895⁴⁶), wo es in der vorletzten Zeile heißt: »Ich weiss von Gott und seinen dunklen Wegen, / Tot ist mein Fluch« etc., bringt dies ebenso deutlich zum Ausdruck wie die endgültige, Strauss vorliegende Fassung.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert fiel es sozialkritischen Künstlern zunehmend auf, dass die literarisch besungene idealisierte Blindheit im krassen Gegensatz zur realen Situation stand: Blindsein bedeutete um 1900 fast immer noch Armut, keine Bildung; die Schulpflicht für Blinde wurde in Preußen überhaupt erst 1911 eingeführt; 1916 wurde eine erste weiterführende Schule in Marburg gegründet.⁴⁷ Der Dissens zwischen literarischer Verklärung und Realität war so krass, dass eine Kommission deutscher Blindeninstitutionen 1929 eine Forderung an die deutschen Kultusministerien stellte, alle Passagen, in denen Blinde beschrieben werden, doch aus den Schulbüchern zu streichen.⁴⁸

⁴⁶ Erstabdruck von Henckells *Blindenklage* in: *Pan* 1 (1895), H. 4, S. 234.

⁴⁷ Nach Merkle, *Die künstlichen Blinden*, S. 21.

⁴⁸ Ebd., S. 24.

Ende des 19. Jahrhunderts begannen einzelne Dichter, in ihren Texten ein realitätsnäheres, alternatives Bild vom Blindsein zu zeichnen: Charles Baudelaire gehörte dazu, auch Rainer Maria Rilke, der in seinem Gedicht *Das Lied des Blinden* (1906) erstmals in seinen zahlreichen Blindengedichten nicht mehr den »blinden Seher«, sondern Elend, Benachteiligung und Leid eines Blinden in Ich-Form vorführt.⁴⁹ Der Leidende, der am Rande der Gesellschaft Stehende, wird jetzt porträtiert – ganz ähnlich wie in der ausdrucksstarken Porzellanfigur *Der blinde Bettler*, mit der Ernst Barlach Eindrücke von seiner Russlandreise 1906 festhielt.

Auch dem sozialkritisch eingestellten Henckell ging es in seiner Dichtung ganz entschieden darum, die gesellschaftliche Realität zu spiegeln und dadurch Missstände anzuprangern.⁵⁰ Das Thema von Henckells Gedicht ist mithin eine zutiefst moderne Wendung eines überkommenen bürgerlichen Topos. Versteht man diese aktuelle Bedeutung, versteht man auch den Titel: Henckell schreibt eine *Blindenklage* – die am Schluss in die Resignation mündet. Der Blinde wird gefühllos, tot.

Dieser Zustand ist nicht auf körperliches Nicht-Sehen beschränkt: Es geht Henckell auch um die Blindheit für den maroden gesellschaftlichen Zustand, der aus Henckells Sicht transformiert werden muss, sowie – metaphorisch – für die Situation der verkrusteten Literatur-, Musik- und Kunstszene, die sich im Rahmen von Secessionen und anderen modernen Künstlerverbänden zu einem neuen Leuchten hinbewegen soll. Auf diese Bedeutungsebene scheint Fidus' Buchschmuck zu Henckells Gedichtband anzuspieren (vgl. Abb. 6): Fidus nämlich illustriert eine Blinde, die vor einem griechischen Gott kauert – wohl Apoll, der Gott des Lichts und Beschützer der Künste und der Musik.

VII. Strauss' Deutung von Henckells *Blindenklage*

Wie liest und deutet Strauss Henckells Text? – Selbstverständlich setzt auch Strauss die um 1900 »moderne« Charakterisierung der negativ konnotierten Blindheit musikalisch um. Nur wenige Parameter seiner Vertonung sind aus Schuberts Lied bekannt, etwa das langsame Tempo, die verhaltene Dynamik und die deklamatorische Stimmführung, gestützt von einer motivisch durchgestalteten Instrumentalbegleitung. Die Grundaussage aber ist eine ganz andere, so wie auch Henckell quer zur Tradition der Romantik steht: Statt Naturverbundenheit und innere Seligkeit (wie Schubert) vertont Strauss die zwischen Klage (g-Moll/B-Dur/b-Moll) und Vision (Fis-Dur/H-Dur/Cis-

49 Adrianna Hlukhovych, »... wie ein dunkler Sprung durch eine helle Tasse ...«. Rainer Maria Rilkes *Poetik des Blinden. Eine ukrainische Spur*, Würzburg 2007, S. 90 f.

50 Dazu u. a. Hüser, Art. »Henckell, Karl«, S. 519 f.

Dur) hin- und herschwankende Zerrissenheit des Blinden, wobei, wie gezeigt, beide Sphären so auskomponiert sind, dass nicht mehr klar ist, welche von beiden nun übergeordnet Halt zu bieten vermag. Innerhalb der Sphäre des dunklen Leids hat Strauss zudem konkret das blinde Wanken (Zeile 5–8 des Gedichts) in Töne gesetzt: Die seit Takt 15 immer gleiche statische Begleitung (vgl. Abb. 1) »wankt« in Takt 26 durch ein chromatisch-haltloses Nach-unten-Rücken aller Stimmen; die Landung erfolgt unvorhersehbar (»blind«) auf einer anderen Tonstufe (Septnonakkord über H), doch entgleitet in Takt 29 f. der Satz erneut und landet wieder unvorhergesehen anders (T. 31).

Strauss verstärkt einerseits durch die motivische und harmonische Unvereinbarkeit der beiden Welten die Erkenntnis der Unentrinnbarkeit des Schicksals, verdeutlicht aber andererseits durch die Tatsache, dass die Tonart des Blinden lange nicht als Grundtonart erkennbar ist, sowie durch die mäandernden Tonarten des Sehnsuchtsmotivs (dazu oben) eine Hoffnung auf Änderung. In diesem Wanken, dieser mangelnden Eindeutigkeit und Zerrissenheit wirkt Strauss' Lied – wie Henckells Gedicht – sehr modern, wie eine Negation des bürgerlichen Liedideals.

Und doch geht Strauss gegenüber Henckell auch eigene Wege. Deutlich wird das am Ende: Im Gedicht scheint der Blinde schließlich zu kapitulieren. Strauss aber zeichnet in seiner Musik die von Henckell in der Schlusszeile nur als Folie genannten Bilder musikalisch emphatisch nach: Das Wort »Fluch« (T. 71) wird auf dem Hochton des Liedes *b*²,⁵¹ der mit Sprung erreicht und im Fortissimo mit Fermate gehalten wird, ausgestoßen; »Segen« (T. 74–76) bekommt die längste Note im Lied überhaupt, und ein darunter liegender Dominantseptakkord führt zielgerichtet zur Grundtonart g-Moll, der Tonart des Blinden (die erstmals in Takt 15, am Ende des ersten Liedteils, erreicht worden war und nun, zum zweiten Mal, mit einer prononcierteren Kadenz das Lied beschließt: »tot ist mein Fluch, und tot ist auch mein Segen«).

Strauss' Ziel ist, im Unterschied zu Henckell, Barlach oder anderen Zeitgenossen, keine sozialpolitische Aktivierung. Er will nicht die völlige Blindheit (im Sinne auch von Abgestumpftheit) demonstrieren und damit zum Widerspruch aufrütteln. Vielmehr komponiert er einen harmonischen Gang, der ein gegenwärtiges psychologisches Szenario darstellt: Nachdem der Blinde in der Vertonung zunächst entweder ziellos schwankt oder sich in seinen ersehnten Licht-Visionen bewegt, verhilft ihm die Erinnerung an den »Schimmer« »[a]us alten Zeiten«, sich mit seinem eigenen Schicksal zu identifizieren. Der Blinde kann sich durch aktive Auseinandersetzung in sein schweres Schicksal fügen. Er zeigt Gefühle und öffnet sich; er ist aufgewühlt. Die musikalische Emphase der Schlusstakte (T. 70–76) ist also nicht billige Effekthascherei, vielmehr bilden diese Takte den Schlussstein von Strauss' eigenständiger Deutung. Und ganz am Schluss, wenn sich der letzte Akkord von g-Moll nach G-Dur aufhellt, mündet die Unentrinnbarkeit sogar in eine Art Befriedung.

51 Vgl. das – etwas kürzere – *ais*² in Takt 47 zum Wort »strahlend«.

VIII. Biografie und Werk

Das Lied *Blindenklage* (op. 56/2) widmete Strauss – gemeinsam mit den folgenden Nummern 3–6 aus diesem Opus – »Meiner lieben Mutter«, also Josephine Strauss (geb. Pschorr, 1838–1910).⁵² Das lässt aufmerken, denn Strauss hat seine Mutter ansonsten nie mit Widmungen bedacht. Die einzige Ausnahme ist die erste Oper *Guntram* 1894/95, die Strauss (auch in der überarbeiteten Fassung von 1934) »Meinen teuren Eltern«, also Josephine und Franz gemeinsam, gewidmet hatte. – Bezeichnenderweise widmete Richard seinem Vater, dem professionellen Hornisten, zu dem er eine enge Beziehung hatte und dessen Rat er zeitlebens (mehr oder weniger) befolgte,⁵³ zahlreiche Werke. Unter den Widmungsanlässen finden sich: »zum Namensfeste«, »zum 30jährigen Dienstjubiläum«, »zu Weihnachten« und – im Falle von TrV 155 – »zur silbernen Hochzeit« (ohne dabei die Mutter zu erwähnen!).⁵⁴

Die biografische Motivation vieler von Strauss' Werken ist Topos – Strauss selbst wies immer wieder (eher ernsthaft denn kokettierend) darauf hin.⁵⁵ *Symphonia domestica*

52 So im Erstdruck der *Blindenklage* (Berlin: Bote & Bock 1906) wie auch in der linken oberen Ecke des Autografs. Das (Trenner nicht bekannte) Autograf befindet sich heute in Privatbesitz in Hannover, der Heimatstadt Karl Henckells. Vgl. Dietrich Kröncke, »Frohe Zeit und treffliche Kapelle«. *Komponisten in Hannover*, Hannover 2016; auf S. 238 eine Abbildung der ersten Seite des Autografs.

53 Vgl. etwa eine Auswahl aus den sehr zahlreichen Briefen in *ElternB*; Richard Strauss, »Erinnerungen an meinen Vater«, unveröffentlichtes Manuskript, geschrieben im Dezember 1902 (*TrennerC*, S. 231), abgedruckt in *BE*, S. 194–202; vgl. auch Roswitha Schlötterer-Traimer, »Väter und Söhne im Briefwechsel. Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart – Franz und Richard Strauss«, in: *RSB*, N. F. 56 (2006), S. 5–24 sowie Dirk Hausen, *Der Hornist Franz Strauß. Eine Künstlerbiographie im Spiegel der kulturgeschichtlichen Entwicklung Münchens im 19. Jahrhundert* (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 19), Freiburg u. a. 2017.

54 Besonders viele Werke widmet Richard dem Vater während der Ausbildungszeit. Im Einzelnen (gemäß *TrennerV*): *Fantasie* für Klavier TrV 29 (1874?); *Concertouvertüre* für Orchester TrV 41 (1876); *Vier Sätze einer Messe* für gemischten Chor a cappella TrV 54 (1877); *Alphorn* für eine Singstimme mit Klavier- und Hornbegleitung TrV 64 (1878?); *Introduction, Thema und Variationen* für Waldhorn und Klavier TrV 70 (1878); *Sieben vierstimmige Lieder* TrV 92 (1880); *Fuge zu vier Themen* für Klavier TrV 99 (1880); *Conzert* für Waldhorn, Fassung mit Klavierbegleitung, op. 11 TrV 117 (1882/83); *Andante* für Horn und Klavier TrV 155 (1888) – und, wie oben erwähnt, die erste Oper *Guntram* op. 25 TrV 168 (1892/93) und TrV 168a (1934).

55 *BE*, S. 182: »Gerade bei Goethe forschen alle Literaturhistoriker fast in jedem Werk und in jedem Satz nach den Beziehungen der Persönlichkeit, des Erlebnisses zum Kunstwerk – warum sieht man nicht das Neue an meinen Werken, wie in ihnen, wie nur noch bei Beethoven der Mensch sichtbar in das Werk spielt [...].« Vgl. Katharina Hottmann, »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!« *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumen-

oder *Intermezzo* sind nur die bekanntesten Beispiele; ihre (auto)biografische Dimension wurde vom Komponisten selbst mit der entsprechenden Widmung unterstrichen: »Meiner lieben Frau und unserem Jungen« bzw. »Meinem lieben Sohne Franz«.

In der Gattung Lied ist die Beziehung zwischen Biografie und Werk besonders augenfällig⁵⁶ – wenn auch noch nie systematisch erforscht worden. Seine frühen Lieder widmete Strauss häufig nahestehenden Personen aus dem engeren Familienkreis:⁵⁷ Erwähnt sei die Widmung der ersten drei Lieder aus Opus 31 anlässlich der Hochzeit seiner Schwester Johanna Rauchenberger-Strauss. Die acht Lieder op. 10 auf Texte von Hermann Gilm spiegeln offenbar (wenn auch nicht in der offiziellen Widmung) Strauss' Liebe zu Dora Wihan.⁵⁸ Die meisten der (bis zur Liedpause 1906) folgenden Lieder hat Strauss seiner geliebten Ehefrau Pauline auf den Leib geschrieben, die diese (gemeinsam mit Richard als Klavierbegleiter) in zahlreichen Liederabenden eindrucksvoll interpretierte.⁵⁹ Viele Texte dieser Lieder lassen sich als persönliche Botschaften lesen: »Freundliche Natur, Liebe und Schwärmerei, bürgerliche Familie und glückliche Partnerschaft sind die Themen.«⁶⁰ Besonders innige Zeugnisse der Verbindung sind die Pauline explizit zum Hochzeitstag gewidmeten *Vier Lieder* op. 27, die weiteren ihr gewidmeten *Fünf Lieder* op. 32 oder die ihr zur Geburt des gemeinsamen Sohnes Franz gewidmeten *Sechs Lieder* op. 37 (vgl. Nr. 3: *Meinem Kinde*, Gustav Falke) wie auch die weiteren »Mutterlieder« *Lied an meinen Sohn* (Dehmel, op. 39 / 5), *Wiegenlied* (Dehmel, op. 41 / 1) und *Muttertändelei* (Bürger, op. 43 / 2).⁶¹

Die enge biografische Verknüpfung einzelner Lieder spiegelt sich auch insofern

tation 30), Tutzing 2005, bes. S. 359–364, und weiter (konkret zu *Intermezzo*) S. 364–379. Vgl. auch die methodologischen Überlegungen in Rainer Bayreuther, »Naturalismus und biografische Struktur in den Tondichtungen *Symphonia domestica* und *Eine Alpensinfonie* von Richard Strauss«, in: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*, hrsg. von Giselher Schubert, Mainz u. a. 1997, S. 94–106.

56 Dies deutete bereits Reinhold Schlötterer an: »[A]uch im kleineren Maßstab ist jedes Lied so repräsentativ für die zugehörige Lebens- und Schaffenssituation, daß man aus dem Blickwinkel der Liedtexte und -kompositionen unschwer eine aussagekräftige Strauss-Biografie schreiben könnte; man würde dabei feststellen, daß jedes Lied seine Geschichte hat.« (Schlötterer, *Die Texte der Lieder*, S. 20).

57 Ebd., S. 20.

58 Vgl. Gerhard Allroggen, »Zur Textgrundlage der Lieder op. 10 von Richard Strauss«, in: *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*, hrsg. von Michael Heinemann, Matthias Herrmann und Stefan Weiss, Laaber 2002, S. 17–22.

59 Dazu Barbara A. Petersen, *Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss*, Pfaffenhofen 1986, S. 188–214.

60 Michael Heinemann, »Generalprobe im Wohnzimmer. Zu Liedern von Richard Strauss«, in: *Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert*, hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Köln 2009, S. 37–47, hier S. 43.

61 Vgl. Schuh, S. 464; Schlötterer, *Die Texte der Lieder*, S. 22.

in der Widmungspraxis, als nicht selten Lieder aus einem einzigen Liedopus unterschiedlichen Personen gewidmet sind. Im Fall der *Sechs Lieder* op. 56 war Nummer 1 (*Gefunden*) bereits drei Jahre vor der Drucklegung, im Sommer 1903, entstanden und ist Pauline »zum 8. August 1903« (dem Datum der Verleihung der Ehrenpromotion der Universität Heidelberg) gewidmet (Abb. 7). Pauline trug dieses Lied häufig bei gemeinsamen Liederabenden, unter anderem in London, auf der erfolgreichen Amerika-Tournee 1904 und in Hamburg, vor.⁶² Auch *Mit deinen blauen Augen* (Nr. 4) und *Die heiligen drei Könige aus Morgenland* (Nr. 6) hat sie nachweislich aufgeführt. Für die düsteren Stücke des Opus – *Blindenklage*, *Im Spätboot* und *Frühlingsfeier* (Nr. 2, 3 und 5) – liegen indes keine Aufführungsbelege durch Pauline vor, und es finden sich in diesen drei Nummern auch keine Eintragungen in Paulines Handexemplar von Opus 56.⁶³ Offensichtlich sind sie ihr nicht auf den Leib geschrieben (eines davon, *Im Spätboot*, ist gar für tiefe Stimme im Bassschlüssel komponiert); sie fügen sich auch im Ton nicht zu den von ihr mit Bravour vorgetragenen Liedern heiteren, trauten Charakters.

Warum nun die ungewöhnliche Widmung von gleich fünf Liedern an die betagte Mutter? Der Grund ist erneut, wie ich meine, in den Lebenszusammenhängen zu suchen: Franz Strauss, Josephines Mann und Richards Vater, war am 31. Mai 1905 gestorben. Josephine, die zeitlebens sehr sensibel war und aufgrund einer Nervenkrankheit mehrmals eine Heilanstalt hat aufsuchen müssen,⁶⁴ war allein geblieben. Für Richard Strauss war das eine Belastung, ganz besonders, nachdem seine Mutter im Frühjahr 1906 auch noch erkrankte, wie sein Brief vom 25. April 1906 zeigt.

62 Nachweise in *TrennerC*, S. 245, 249, 264, 294.

63 Nach Gabriella Hanke Knaus, »Neuschöpfung durch Interpretation. Richard Strauss' Eintragungen in die Handexemplare seiner Lieder aus dem Besitz von Pauline Strauss-de Ahna«, in: *Musiktheorie* 11 (1996), H. 1, S. 17–30, hier S. 19 f. – In Opus 56/4 (*Mit deinen blauen Augen*), das Pauline nachweislich aufgeführt hat, finden sich dagegen Eintragungen in der Textunterlegung. – Die Handexemplare befinden sich heute im RSI Garmisch.

64 Die Aufenthalte sind von 1885 bis 1909 (also kurz vor ihrem Tod) belegt; *Schuh*, S. 93–95; Bryan Gilliam, *The life of Richard Strauss*, Cambridge 1999, S. 27 f., 31, 59; Michael Walter, *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2015, S. 51 f. – Über Richards Beziehung zu seiner Mutter – besonders in den späten Jahren – ist bislang wenig bekannt. In den »Erinnerungen an meinen Vater« schrieb Strauss: »Zu Hause war er [der Vater] sehr heftig, jähzornig, tyrannisch, und es bedurfte der ganzen Milde und Güte meiner zarten Mutter, um das Verhältnis meiner Eltern, trotzdem es stets von aufrichtiger Liebe und Wertschätzung getragen war, in ungetrübter Harmonie verlaufen zu lassen. Wie weit allerdings die sehr empfindlichen Nerven meiner Mutter darunter wirklich gelitten haben, kann ich heute nicht mehr entscheiden. Meine Mutter mußte von jeher ihre Nerven derart schonen, daß sie, obwohl sehr poetisch veranlagt, wenig lesen konnte und Theater- und Konzertbesuche oft mit schlaflosen Nächten büßen mußte. Aus ihrem Munde kam nie ein böses Wort, und am glücklichsten war sie, wenn sie mit ihrer Handarbeit (Stickerei) beschäftigt, die Sommernachmittage still und einsam in dem hübschen Garten der Villa meines Onkels Pschorr verbringen konnte, wo auch wir Kinder nach Schulschluß uns einfanden und gewöhnlich die Sommerabende im Freien oder bei einer Kegelpartie zubrachten.« (BE, S. 200 f.).

Werk	op.	Komposition	Widmung	Anmerkungen
<i>Gefunden</i> , »Ich ging im Walde so für mich hin« (Johann Wolfgang von Goethe)	56 / 1	Marquartstein, 31. Juli 1903 ^a	Meiner lieben Pauline [Strauss-de-Ahna] zum 8. August 1903	Das Widmungsdatum entspricht dem Datum der Ehrenpromotion der Universität Heidelberg.
<i>Blindenklage</i> , »Wenn ich dich frage« (Karl Henckell)	56 / 2	Marquartstein, 21. September 1906	Meiner lieben Mutter	
<i>Im Spätboot</i> , »Aus der Schiffsbank mach' ich meinen Pfühl« (Conrad Ferdinand Meyer)	56 / 3	Berlin, 18. Januar 1906	Meiner lieben Mutter	Uraufführung Leipzig 5. März 1906, durch den Bass Paul Knüpper; ^b Lied im Bassschlüssel
<i>Mit deinen blauen Augen</i> (Heinrich Heine)	56 / 4	Skizze: Marquartstein, 5. September 1905; beendet: Berlin, 2. Februar 1906 ^c	Meiner lieben Mutter	Aufführung durch Pauline Strauss am 11. Oktober 1907 bei einem Liederabend in Hamburg ^d
<i>Frühlingsfeier</i> , »Das ist des Frühlings traurige Lust!« (Heinrich Heine)	56 / 5	Marquartstein, 22. September 1906	Meiner lieben Mutter	Orchesterfassung 3. September 1933
<i>Die heiligen drei Könige aus Morgenland</i> (Heinrich Heine)	56 / 6	Berlin, 7. Oktober 1906 ^e	Meiner lieben Mutter	Orchesterfassung Berlin-Charlottenburg, 7. Oktober 1906, erneut »Meiner lieben Mutter« gewidmet, gedr. Bote & Bock 1906, Aufführung der Orchesterfassung am 30. August 1907 durch Pauline ^f

Abb. 7: Daten zu Sechs Lieder op. 56 (TrV 220)^{*}

^{*} Gemäß *Trenner* V, S. 212–215, sofern nicht anders angegeben.

Anmerkungen zu Abb. 7:

- a Die Sommermonate verbrachte die Familie Strauss zumeist in Marquartstein in der Villa von Paulines Eltern, bis nach dem Erfolg der *Salome* im Jahr 1908 eine eigene Villa in Garmisch bezogen werden konnte. Dazu Bryan Gilliam, Art. »Strauss, Richard (Georg)«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, hrsg. von Stanley Sadie, Band 24, London 2001, S. 497–527, hier S. 500.
- b Nach *Trenner*C, S. 274. In der Folge: *Ich trage meine Minne* (TrV 174/1), UA *Im Spätboot* (220/3), *Steinklopfer* (204/4) und *In goldener Fülle* (204/2). Richard Strauss dirigiert in diesem Konzert die Orchesterwerke.
- c Vgl. *Trenner*C, S. 273.
- d Vgl. ebd., S. 294.
- e Vgl. ebd., S. 281.
- f Vgl. ebd., S. 292.

»[Berlin], 25. April [1906]

Liebste Mama!

Zu meinem größten Kummer höre ich, daß Du nicht wohl bist, es ist gar nicht schön von Dir, uns solche Sorgen zu machen, Du mußt gleich gesund werden und sobald als möglich hierher kommen, wir werden Dich recht gut unterbringen und recht schön versorgen. Die Baumblüte in allen Gärten ist jetzt herrlich, und Du wirst da gleich ganz gesund werden und Dich mit uns freuen und glücklich sein. Also sobald als möglich – hierher kommen; alles übrige wird dann unsere Sorge sein.

Recht gute Besserung und tausende Grüße

Dein Richard.«⁶⁵

Richard versuchte sie aufzuheitern. Am 15. August 1906 schrieb er seiner Frau Pauline, sie möge doch zu ihm nach Salzburg kommen. »Wir können dann auf den Gaisberg, vielleicht beredest Du auch Mama mitzukommen, um sich ein wenig zu zerstreuen.«⁶⁶

Die zeitlichen und inhaltlichen Korrespondenzen legen es nahe, dass Strauss die fünf Lieder op. 56/2–6 für seine »sehr poetisch veranlagt[e]« Mutter⁶⁷ komponierte, als Angebot einer tröstenden Auseinandersetzung mit dem Verlust des Gatten.

Die Textwahl scheint bezeichnend (siehe Abb. 7): Anfang September 1905 – vier Monate nach dem Tod des Vaters – skizzierte Strauss eine Vertonung des Heine-Textes *Mit deinen blauen Augen* – ein positiv getöntes Liebeslied, das aber auch Abwe-

⁶⁵ *Eltern*B, S. 304.

⁶⁶ Brief von Richard an Pauline Strauss, Abdruck in *WB*, S. 171 (Nr. 165).

⁶⁷ Strauss, »Erinnerungen an meinen Vater«, S. 201.

senheit und bleibende Erinnerung thematisiert: »An deine blauen Augen / Gedenk' ich allerwärts.«⁶⁸ Im Januar 1906 setzte Strauss das Gedicht *Im Spätboot* des Schweizer Dichters Conrad Ferdinand Meyer in Musik: Hier werden in Text und Vertonung der Tod und die Vergänglichkeit vor Augen geführt; Susan Youens hört das Lied als grübelnden, herbstlichen, dunklen und ekstatischen Willkommensgruß an den Tod – ganz in der Art der *Vier letzten Lieder*, die Strauss kurz vor seinem eigenen Tod komponierte.⁶⁹ Mit dem zwei Wochen später wieder aufgegriffenen *Mit deinen blauen Augen* komplettierte Strauss dieses tiefsinnige Lied zu einem tröstenden Paar. Im Sommer 1906, wieder in Marquartstein, komponierte Strauss die *Blindenklage*, tags darauf stellte er *Frühlingsfeier* fertig, in dem der Tod des Adonis im Frühling (im Frühlingsmonat Mai, dem Sterbemonat Franz' Strauss) betrauert wird; kurz darauf wird diesem den Tod besingenden Liedpaar mit *Die heiligen drei Könige aus Morgenland* wiederum ein positiveres, diesmal christlich getöntes Lied hinzugefügt.⁷⁰

Versteht man Strauss' Widmung der Lieder Nr. 2–6 aus den *Sechs Liedern* op. 56 als Trostgeste für seine Mutter, eröffnet sich darüber hinaus ein potentieller Beweggrund für Strauss' eigenwillige Schlusswendung in der *Blindenklage*: Gelesen als Text für eine Trauernde, die durch den Verlust des Mannes, ihres metaphorischen Augenlichts, blind geworden ist, sich nach dem Verlorenen sehnt und ihm in zuckenden Schimmern aus alten Zeiten nachhängt, kann es – anders als bei Henckell – am Schluss nicht um völlige Resignation des Blinden gehen, sondern um die individuelle Auseinandersetzung mit dem Schicksal, dessen Fluch und Segen nicht kalt lässt, sondern der Welt des Blinden (g-Moll) schließlich im letzten Takt sogar eine Aufhellung nach G-Dur beschert.

Durch den Vorschlag dieses konkreten Entstehungsszenarios kann der heutige Verstehenshorizont für das Lied *Blindenklage* sicherlich bereichert werden – er sollte aber keinesfalls darauf beschränkt werden: Denn damals wie heute funktioniert Musik anders als die weitaus eindeutiger codierte Sprache. Musik ist in der Lage, Grundbedeutungen und -stimmungen zu transportieren. Aber die konkrete Deutung der durch die Komposition hervorgerufenen Wirkungen bleibt immer jedem / r einzelnen Interpreten / in und jedem / r einzelnen Hörer / in überlassen – bei jeder Aufführung aufs Neue. Und das ist gut so.

68 Schlötterer, *Die Texte der Lieder*, S. 128.

69 Susan Youens, »Actually, I like my songs best: Strauss's lieder«, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, hrsg. von Charles Youmans, Cambridge 2010, S. 151–177, bes. S. 165–170; zu *Im Abendrot* vgl. den Beitrag von Reinhold Schlötterer in diesem Band, S. 497–514.

70 Etwa gleichzeitig (ca. 1905 / 06) skizzierte Strauss zudem eine Vertonung von Goethes *Nähe des Geliebten*, in dem das Lyrische Ich sich nach dem abwesenden Geliebten sehnt: »Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer / Vom Meere strahlt; [...] Die Sonne sinkt; bald leuchten mir die Sterne. / O, wärest du da!« (Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte 1756–1799*, hrsg. von Karl Eibl [= Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche I.1], Frankfurt am Main 1987, S. 647). Das Lied blieb unvollendet. Skizzenblatt im Besitz von Friedrich Haider, Zürich; *TrennerV*, S. 215.

IX. Schluss

Henckells Gedichte haben Strauss sehr affiziert; die vielschichtigen Gründe dafür zu eruieren, muss Aufgabe einer größeren Studie bleiben. Im Falle der *Blindenklage* sprach Strauss sicherlich die bipolare Spannung des Gedichts an, insbesondere Henckells naturalistische Bilder, die die zwei Sphären Dunkelheit versus erinnertes und ersehntes Licht verdeutlichen.

Strauss vertonte – anders als man ihm gerne unterstellt – die Metaphern dabei nicht »Bildchen für Bildchen«. Vielmehr suchte er einen analogen, genuin musikalischen Ausdruck, indem er die beiden Sphären vor allem harmonisch klar voneinander getrennt, aber in ihrem hierarchischen Verhältnis ambig vertont. Strauss' innovativer Umgang mit der Harmonik ist dabei jenem zeitgenössischen Maler mit der Farbe – gezeigt am Beispiel Emil Noldes – vergleichbar: Über die Metapher der Farbe lässt sich mithin ein Verständnis für Strauss' moderne, »farbenreiche« Harmonik jenseits von dem Begriff der »Atonalität« wecken.

Die von Henckell und Strauss künstlerisch umgesetzte Vorstellung von Blindheit erweist sich vor der Folie der idealisierenden Geschichte der Blindheit in der Romantik als eine zutiefst aktuelle und moderne: Der Blinde ist der vom Schicksal geschlagene Mensch im Dunkel, der gesellschaftlich bzw. emotional Leidende und Verwundete, der sich nach dem früher vertrauten Licht bzw. nach Veränderung sehnt.

Den konkreten Bedeutungshof des Blindseins leuchten Henckell und Strauss aber auch unterschiedlich aus. Während Henckell durch die Drastik der Abgestumpftheit des Blinden den Leser gesellschaftspolitisch aufrütteln möchte, also sozialkritisch agiert, lässt Strauss seinen Blinden einen psychologischen Gang durchlaufen: Die Hoffnung auf Licht wird immer intensiver (treibt ihn durch unterschiedliche Tonarten) und lässt den Blinden am Schluss emotional aufgerüttelt »Fluch« und »Segen« dramatisch mitvollziehen. Der Grund für diese eigenständige Deutung liegt wohl darin, dass Strauss Henckells Text nach dem Tod seines Vaters offenbar zum Trost seiner zurückgebliebenen Mutter aussuchte, der dieses Lied auch gewidmet ist.

Trotz des biografischen *Movens* entstand auf diese Weise im interdisziplinären Dialog ein anspruchsvolles Kunstlied, das in seiner äußerst modernen Gestaltung auf die zeitgenössische Aufbruchsstimmung in den verschiedenen Künsten reagiert. Um in Zukunft Strauss als (Lied-)Komponist historiografisch besser gerecht zu werden und so manche Vorurteile nach Möglichkeit abzustreifen, werden wir nicht umhinkommen, auch andere seiner vermeintlich »entlegenen« Kompositionen ernst zu nehmen und auf ihren Deutungshorizont und ästhetischen Gehalt hin zu befragen. Ich denke, dies wird sich lohnen.

»Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft«.
Erinnerungskultur, Landschaft und Richard Strauss'
*Blick vom oberen Belvedere*¹

Matthew Werley

Die Kurfürstin »ist hier logirt«, schrieb Wolfgang Amadeus Mozart an seinen Vater nach seinem ersten Besuch auf der Münchner Residenz, »wie ich ganz gewis einmal logirt seyn werde – wie halt ein privat mensch recht hübsch und niedlich, bis auf die aussicht[,] die miserable ist, logirt seyn kann.«² Komponisten sind selten als scharfe Kritiker ihrer alltäglichen Umgebung bekannt, aber in diesem Fall ist klar, dass der junge Mozart mit kritischen Augen François de Cuvillies' üppige Rokoko-Unterkunft für die neue bayerische Kurfürstin Elisabeth Auguste von Pfalz-Sulzbach beschreiben konnte. Die Innenansicht und der Dekor ihrer privaten Zimmer hinterließen einen starken Eindruck bei ihm, aber deren »miserable« Aussicht hatte den jungen Salzburger offenbar ein bisschen enttäuscht. Statt eines herrlichen Panoramas der bayerischen Voralpen, das Mozart sich wahrscheinlich vorgestellt hatte, rahmte das Fenster der Kurfürstin einen wenig inspirierenden engen Ausblick auf den nach innen gerichteten Hof ein.

Komponisten ließen sich wohl kaum von der freien Natur zu einem Blick durch einen künstlichen Rahmen anregen. Nach Kant war das ästhetische Ideal seit dem späten 18. Jahrhundert, sich immer zunächst durch unmittelbaren Kontakt mit der Natur, also von der Außenwelt, inspirieren zu lassen.³ Zahlreiche wohlbekannte Beispiele aus der Musikgeschichte – von Beethovens Sechster Sinfonie, Schumanns *Waldszenen*, Liszts *Années de pèlerinage* bis zu Mahlers Dritter Sinfonie – zeugen

1 Für Mithilfe danke ich herzlich Christoph Fackelmann (Wien), Ann-Sophie Schoess (Oxford) und Sebastian Bolz (München).

2 W. A. Mozart an Leopold Mozart, 08.01.1779, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch und Joseph Heinz Eibl, Kassel 1962, Band II, S. 536.

3 Die behauptete Beziehung zwischen Natur und Tondichter war fast die Regel: entweder durch direkte persönliche Erfahrung oder, nach der kantischen Ästhetik, vermittelt durch das, was vor dem inneren geistigen Auge steht. Siehe z. B. Brad Prager, *Aesthetic Visions and German Romanticism. Writing Images*, London 2007; und Annette Richards, *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*, Cambridge 2001.

von dieser Ästhetik. Aber im Lauf des »langen« 19. Jahrhunderts, besonders im späten Kaiserreich und der Weimarer Republik, verwandelte sich die perspektivische Dynamik zwischen dem Komponisten und der »reinen«, unberührten Natur, wobei der Fokus nicht mehr nur auf der Schönheit der Natur lag, sondern sich immer mehr auf die »Landschaft« einer städtischen Umgebung verschob.⁴ Solche künstlerischen Begegnungen mit der natürlichen Außenwelt, ob als Nostalgie, Entfremdung oder Kontrast mit dem psychologischen Innenleben, wurden immer durch einen zweiten Rahmen vermittelt. Trotz des Mozart-Beispiels (in dem von der Architektur keinerlei musikalische Inspiration auszugehen scheint⁵) können »Bauten«, so behauptete der Kunsthistoriker Gerd Blum,

»den Anblick ihrer Umgebung, den Ausblick auf ihr ländliches oder städtisches Umfeld zu einem Bild inszenieren. Mit der Markierung und architektonischen Fixierung von Aussichtspunkten, mittels der architektonischen Rahmung von Ausblicken, durch die Inszenierung von Durch- und Überblicken generieren Bauten architektonisch eingefasste »Bilder«, die nicht materiell fixiert sind, sondern im Auge des Betrachters entstehen. Bauten mit konzipierter Aussicht können aus diesem Grund als Bildgeneratoren begriffen werden.«⁶

Als »malender« Komponist par excellence in der Tradition seiner neudeutschen Vorfahren komponierte der leidenschaftliche Reisende und Bergwanderer Richard Strauss für die Ohren ebenso wie für das geistige Auge.⁷ »Ich bin ein unverbesserlicher Bergkletterer«, erklärte er über seinen Schaffensprozess ein Jahr bevor er seine *Alpensinfonie* zum Schluss brachte, »[u]nd die Inspiration besucht mich oft, wenn ich hoch oben auf des Berges Spitze stehe.«⁸ Als lebenslanger Museumsbesucher, unersättlicher Leser und privater Antiquitätensammler neigte er nicht selten auch zu den bildenden Künsten als musikalische Inspirationsquelle. Neben den Tondichtungen

- 4 In der Zeit der Hochindustrialisierung Deutschlands berückte zum Beispiel Richard Dehmels *Die stille Stadt* (1896) KomponistInnen wie Alma Mahler, Hans Pfitzner, Jean Sibelius und Ludwig Thuille. Auch relevant sind Gustav Mahlers »Lieder-Sinfonien«; siehe Bernhard Appel, »Großstädtische Wahrnehmungsmuster in Gustav Mahlers Symphonien. Ein soziologischer Versuch«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 16 (1985), H. 1, S. 87–102.
- 5 Siehe Daniel Hertz, »Mozart's Sense for Nature«, in: *19th-Century Music* 15 (1991), H. 2, S. 107–115.
- 6 Gerd Blum, *Naturtheater und Fensterbild. Architektonisch inszenierte Landschaften der frühen Neuzeit*, Heidelberg 2011, S. 177. Siehe auch Albrecht Koschorke, *Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Stuttgart 1990; Gina Crandell, *Nature Pictorialized. The View in Landscape History*, Baltimore 1992.
- 7 Walter Werbeck, »Inszenierung von Form. Richard Strauss und seine Tondichtungen«, in: *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur*, hrsg. von Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer, Kassel 2011, S. 289–305.
- 8 [o. A.], »Richard Strauß über sich selbst: ein »unverbesserlicher« Bergkletterer. – Wie er komponiert«, in: *Neues Wiener Journal*, 12.05.1914, S. 5.

nehmen viele seiner Bühnenwerke, namentlich *Kythere* (Fragment, 1900), *Vier Frauengestalten der National Gallery* (Fragment, 1901), *Der Rosenkavalier* (1911), *Friedenstag* (1938), *Daphne* (1938) und *Philomela* (Fragment, 1945), berühmte Gemälde (insbesondere Sittenbilder) als zentrales Vorbild oder inhaltliche Anregung.⁹

Die Auswirkung einer programmatischen Ästhetik auf intime Gattungen wie das Lied blieb allerdings – im Vergleich zu seinen Instrumental- und Theaterstücken – bislang unerforscht.¹⁰ Wichtig, aber völlig übersehen in dieser Diskussion ist sein spätes Lied *Blick vom oberen Belvedere* (1942) nach dem gleichnamigen Sonett des aus Wien stammenden Dichters Josef Weinheber (1892–1945); ein Lied, das ausgehend von einem bildhaften Gedicht nicht nur von einer historischen Landschaft handelt, sondern auch eines, das von persönlichen Erfahrungen und ihrem historisch-politischen Kontext stark geprägt ist.

I. Blick vom oberen Belvedere

Strauss vertonte das Gedicht für den österreichischen Dichter anlässlich von dessen 50. Geburtstag, der am 9. März 1942 in Wiens Palais Lobkowitz gefeiert wurde. Seit Langem herrscht die Vermutung Normal Del Mars vor, dass Carl Molls *Blick vom oberen Belvedere* (1895) der »Blick« Weinhebers war.¹¹ In den 1730er-Jahren von Architekt Johann Lucas von Hildebrandt für Prinz Eugen von Savoyen gebaut und 1752 von Kaiserin Maria Theresia gekauft, sind das Schloss Belvedere im 3. Bezirk und sein berühmter nördlicher Blick auf die innere Altstadt für Wien ikonisch. Dank ihrer Geografie bietet kaum eine andere Stadt Europas ein so breites und prächtiges Panorama. Seit Langem war auch Strauss mit dem berühmten Ausblick aus persönlicher Erfahrung vertraut. Seine von Michael Rosenauer gebaute Villa in der Jacquingasse liegt am Rande des Gartens des oberen Belvedere, und seit den frühen 1920er-Jahren besaß er einen privaten Schlüssel, der es ihm ermöglichte, jederzeit frei durch den Garten spazieren zu gehen.¹²

Als szenisches Vorbild benutzte Weinheber, wie der britische Germanist W. E.

9 Im Skizzenbuch Tr 17 und 18 findet man: Paolo Veroneses *Sleeping Girl*, William Hogarths *The Shrimp Girl*, Joshua Reynolds *Heads of the Angels* und George Romneys *Lady Hamilton*. Siehe auch den Briefwechsel mit Romain Rolland (passim) sowie Strauss an Gregor, 10.04.1938, in: BJG, S. 105.

10 Die einzige Studie darüber ist: Suzanne M. Lodato, *Richard Strauss and the Modernists. A Contextual Study of Strauss's Fin-de-siècle Song Style*, Ph. Diss., Columbia University 1999.

11 Norman Del Mar, *Richard Strauss. A critical commentary on his life and works*, Band 3, London 1972, S. 402. Molls Gemälde befindet sich im Besitz des Historischen Museums der Stadt Wien.

12 Siehe das Foto in: Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, München 1984, S. 242.

Yates überzeugend nachgewiesen hat, *Wien, vom Belvedere aus gesehen* (1759/60) (Abb. 1) von Bernardo Bellotto (1721–1780), genannt Canaletto.¹³ Weinhebers Gedicht passt mit der bildhaft dargestellten Landschaft Wiens exakt in das blühende Rokoko-Zeitalter Wiens. Die hierarchische Gliederung der Elemente des Gedichtes entspricht genau dem Mittelgrund des nördlichen Panoramas: »Rechts die Kuppel, links die Kuppel weist / majestätisch ein dies Bild der Weite«. Darüber hinaus beschreibt Weinheber die bunte Vordergrund-Szene des französischen Lustgartens im letzten Absatz weiter: »Reifrockdamen, sanft hofiert von ihren / eindruckssicher steifen Kavalieren«; Rokoko-Elemente, die in Molls Bild eindeutig fehlen. Sicherlich kannte Strauss die Kunstwerke Canalettos und seine Darstellung städtischer Landschaft des 18. Jahrhunderts aus der Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien. Der von Strauss ausgewählte Weinheber-Text mit leichten Änderungen (hier in eckigen Klammern mit der gedruckten Partitur verglichen) und die Randnotizen des Komponisten in Bleistift (»Edur« und »Coda«) sind hier wiedergegeben:

Blick vom oberen Belvedere

Fülle du! Gezier- und schöner Geist,
übersetzt in edelstes Gebreite:
Rechts die Kuppel, links die Kuppel weist
majestätisch ein dies Bild der Weite.

Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft,
Roh[es]- und Wildes in die Kunst zu heben!
Irdischer Gesetzmäßigkeit entrafft,
engten sie und weiteten das Leben. [Edur]

Gehen nicht die Terrassen ab und an [Coda]
Reifrockdamen, sanft hofiert von ~~ihren~~
eindruckssicher steifen Kavalieren? [.]

Nein, die Gärten zaubern holden Wahn.
Ganz verging dies Planen, Lächeln, Lieben –
gilb und weh – nur Schönheit ist geblieben ...[, nur Schönheit.]

(Akrostichon für die Zeichnerin der ersten und zweiten Auflage, Marie Grengg)¹⁴

13 W. E. Yates, »Architectonic Form in Weinheber's Lyric Poetry. The Sonnet ›Blick vom oberen Belvedere‹«, in: *The Modern Language Review* 71 (1976), H. 1, S. 73–81.

14 Aus dem Exemplar *Wien wörtlich* (Wien 1935, S. 88) im RSA (Original nachgedruckt in: Josef Weinheber, *Die Hauptwerke*, neu hrsg. von Friedrich Jenaczek nach Josef Nadler [= Sämtliche Werke 2], Salzburg 1972, S. 190 f.). Die Textänderungen stammen aus der Ausgabe *Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier op. 88*, Wien 1964, S. 147–151. Veröffentlicht bei Univer-



Abb. 1: Bernardo Bellotto (1721–1780), genannt Canaletto, Wien, vom Belvedere aus gesehen (Öl auf Leinwand, 1759/60), Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien

Die Poetisierung von Wien, insbesondere das Bild Alt-Wiens,¹⁵ genauso wie die höfischen Kulturen Europa des 18. Jahrhunderts allgemein und ihre französisch-italienischen Elemente faszinierten Strauss ungemein, als er ab dem Spätherbst 1941 in seiner zweiten Wahlheimat (nach Garmisch) wohnte. Das Weinheber-Lied gehört eng mit seinen anderen historisch ausgerichteten Projekten der frühen 1940er-Jahre zusammen, namentlich die französischen Ballette *Verklungene Feste* (1940–41), *Divertimento nach Klavierstücken von Francois Couperin* (1940–43) und seine letzte Oper *Capriccio* (1939–42), die in einem französischen Château im 18. Jahrhundert spielt. Aber Strauss' Wahl eines landschaftlichen Sujets, vermittelt durch Weinhebers Verse,

sal Edition angeblich zweimal: 1942 (Faksimile) und später 1964, zusammen mit *Das Bächlein* (1933) und *Sankt Michael* mit der Opuszahl 88. Strauss wollte keine Opuszahl für seine letzten Lieder verleihen; siehe Strauss an Kurt Soldan, 29.04.1944, in: D-Mmb A III/7, Zugangsnummer 1102/60. Schon in *Richard Strauss und Wien. Eine Wahlverwandtschaft* (Wien 1949, S. 125) druckte Roland Tenschert die ersten vier Takte aus dem Originalmanuskript des *Blickes* nach. In Juni 1981 wurden die Autografe der Weinheber-Lieder (aus Tenscherts Nachlass) ohne Beschreibung vollständig nachgedruckt: »Richard Strauss. Zwei Lieder auf Texte von Josef Weinheber. Faksimile der verschollenen Originalhandschriften«, in: *RSB, N. F.* 5 (1981), S. 27–33.

¹⁵ Hier meine ich die (Alt-)Stadt als »contested space« in Wolfgang Kos und Christian Rapp, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war* (= Ausstellungskatalog Wien Museum), Wien 2004.

repräsentiert nicht nur eine nüchterne Vorliebe oder eine neue ästhetische Darstellungsstrategie in seinem Schaffensprozess. Sie reflektiert auch die politischen und persönlichen Umstände der Zeit, in der eine längst vergangene Rokoko-Landschaft eine schwermütige Erinnerungskultur gegenüber der damaligen Gegenwart abbildete. Egal, ob als Gedicht, Gemälde oder verkörperte Wahrnehmung festgehalten, erweckt eine Landschaft immer schon historische und private Erinnerungen im Auge eines Betrachters. »Before it can ever be a repose for the senses,« so beobachtet der britische Kunsthistoriker Simon Schama, »landscape is the work of the mind. Its scenery is built up as much from strata of memory as from layers of rock.«¹⁶

Mit solchen Verflechtungen beleuchtet der *Blick vom oberen Belvedere* den Kontext seiner dunklen Epoche, und deshalb stellt sich eine Reihe weiterer Fragen, namentlich: Was bedeutete, im höchst politischen Jahr 1942, die Stadt Wien für Strauss, als Verkörperung einer längst verlorenen Vergangenheit, als »gespenstischer« Erinnerungsort seiner zwei verstorbenen Textdichter (Hugo von Hofmannsthal und, seit dem 22. Februar 1942, Stefan Zweig) und, last but not least, als kulturelles Zentrum Europas, ein Zentrum, das immer mehr vom Konflikt mit dem politischen Alltag bedroht war. Tatsächlich wirft seine Vertonung des Weinheber-Gedichts einen poetischen Blick auf die kulturelle Identität Österreichs (oder die sogenannte Ostmark) sowie auch auf die Verhandlungen zwischen den Künstlereliten Wiens und der damaligen Regierung. In der Tat war Strauss' Lied seine letzte politische Auftragsarbeit in der Zeit des Nationalsozialismus.¹⁷

II. Weinheber und Strauss

Weinheber war ein hochbegabter und hochgeschätzter Heimatdichter, dessen Karriere sich unter widrigen Umständen entwickelte.¹⁸ 1892 in Ottakring geboren, war Weinheber der Sohn eines gewalttätigen Metzgers. Aufgrund seines schwierigen Familienlebens verbrachte er den größten Teil seiner Kindheit in einer Korrekptionsanstalt in Mödling.¹⁹ Von 1911 bis 1932 arbeitete er für das österreichische Postamt, in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg erschienen seine ersten kleinen Gedichtbän-

16 Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York 1995, S. 6 f. Siehe auch Dirk Niefanger, *Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne*, Tübingen 1993.

17 Die Entstehung der *Festmusik der Stadt Wien* 1942/43 liegt in einer Kette von Dankbarkeiten »als Dank für die Verleihung des Beethoven-Preises der Stadt Wien« und scheint mehr ein Austausch als eine Auftragsarbeit (im reinsten Sinne); zit. nach *TrennerV*, S. 334.

18 Alle biografischen Informationen stammen aus Albert Berger, *Josef Weinheber (1892–1945). Leben und Werk – Leben im Werk*, Salzburg 1999.

19 Siehe Weinheber, *Das Waisenhaus. Roman*, Wien 1925.

de.²⁰ Trotz einer Ehrung mit dem Literaturpreis der Stadt Wien 1926 blieb ein großer Erfolg als Lyriker für den Autodidakten weitgehend aus. 1931 trat er der NSDAP als Mitglied bei und später, während der Regierung Dollfuß, neigte der Outsider Weinheber sich immer mehr nach rechts. Mit den Gedichtbänden *Adel und Untergang* (1934) und *Wien wörtlich* (1935) veränderte sich sein Geschick beinahe unmittelbar und radikal. Nach ihrem Erscheinen gelangte der Wiener zu großem Ruhm in Österreich sowie im deutschsprachigen Raum allgemein. Im Januar 1936 erhielt er den Wolfgang-Amadeus-Mozart-Preis der Goethestiftung in München.²¹ Mit dem Preisgeld kaufte der Dichter ein bescheidenes Landhaus im niederösterreichischen Kirchstetten, einem kleinen Ort, in dem er das letzte Jahrzehnt seines Lebens in Ruhe verbrachte.

Die Entstehung des Strauss-Weinheber-Lieds sowie die Beziehung zwischen dem Komponisten und dem in Wien geborenen Dichter sind in der Sekundärliteratur bisher völlig unerforscht geblieben.²² Offenkundig war Strauss nicht der erste, der Interesse für Weinhebers Werke zeigte. Rund 30 Komponisten, die meisten davon Wiener Zeitgenossen, haben seine Gedichte vertont.²³ Lyrische und musikalische Elemente spielen eine prominente und bedeutende Rolle in seinen Gedichten – insbesondere

20 *Der einsame Mensch*, Leipzig 1920; *Von beiden Ufern*, Wien 1923; *Boot in der Bucht*, Wien 1926.

21 Helga Mitterbauer, *NS-Literaturpreise für österreichische Autoren. Eine Dokumentation*, Wien 1994, S. 41–43.

22 »Die Verbindung von [Richard Strauss] mit einem der letzten Sänger Wiens«, so äußerte unklar Thomas, der ab April 1941 Direktor der Wiener Staatsoper (und Leiter der Kulturabteilung des RPA Wien, 1940–1943) war, »ist nur eine mittelbare geblieben.« *Richard Strauss und seine Zeitgenossen*, S. 293. Ihre Beziehung ist nur oberflächlich behandelt in Bernd Gellermanns »Richard Strauss – Die Donau – AV 291. Symphonische Dichtung für großes Orchester, Chor und Orgel. Fragment«, in: *Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt* 90 (1981), S. 2–70; sowie in ders., »Die Donau. Betrachtungen zum Fragment der letzten Symphonischen Dichtung von Richard Strauss«, in: *RSB, N. F.* 6 (1982), S. 21–43. Das Weinheber-Lied ist auch in Viorica Ursuleacs (die Widmungsträgerin) und Roswitha Schlötterers *Singen für Richard Strauss. Erinnerungen und Dokumente* (Wien 1986) leider gar nicht erwähnt.

23 Schon 1928 vertonte Theodor Rittmannsberger (1893–1958) *Sommer* für Singstimme und Gitarre (*Blühende Ranken: Lieder zur Gitarre*, op. 77, Wien 1928). In späteren Jahren beschäftigte sich Ernst Pepping (1901–1981) mehrmals mit Weinhebers Gedichten, zu den prominentesten Komponisten zählen Franz Worff, Siegmund von Hausegger (1872–1948), Otto Siegl (1896–1978), Gottfried von Einem (1918–1996) und Robert Fürstenthal (1920–2016), sowie die Deutschen Walter Abendroth (1896–1973), Felix Wolfes (1892–1971) – der die Klavierauszüge *Arabella* (1933) und *Die schweigsame Frau* (1935) von Strauss verfasste – und Paul Hindemith (1885–1963), dessen *Fünfstimmige Madrigale nach [12] Texten von Josef Weinheber* am 18. Oktober 1958 vom Wiener Kammerchor uraufgeführt wurden. Siehe Adam Adrio, »Ernst Pepping«, in: *Zeitschrift für Musik* 109 (1942), H. 2, S. 49–53; Michael Heinemann, »Unzeitgemäßes. Ernst Pepping und Josef Weinheber«, in: »Für die Zeit – gegen den Tag«. *Die Beiträge des Berliner Ernst-Pepping-Symposiums. 9. bis 13. Mai 2001*, hrsg. von dems. (= Pepping-Studien 3), Köln 2002, S. 191–200; und Berger, *Josef Weinheber (1892–1945)*, S. 280.

in späteren Werken wie *Kammermusik* (1939) – und nicht selten wurden seine Werke mit denen Friedrich Hölderlins verglichen. »Dabei fühlte der Musiker«, so fasste der Kulturreferent Walter Thomas in historischer Sicht zusammen, »daß in diesem ehemaligen Waisenhaus-Zögling der Donaustadt ein Dichter entstanden war, der sich mit Recht berufen fühlen durfte, die Reihe der österreichischen Sprachschöpfer von Walther von der Vogelweide bis in unsere Gegenwart fortzuführen.«²⁴ Darüber hinaus stellte der Schriftsteller und Theaterkritiker Robert M. Prosl anlässlich von Weinhebers 50. Geburtstag fest, dass eine enge Affinität zwischen den musikalischen Elementen und der Landschaft Österreichs im Vordergrund seiner Sprachkunst liege: »Ist nicht sein ›Hymnus an den Kahlenberg‹ selbst schon ein Walzerlied, wie es in der weichen Luft des Wienerwaldes lebt und klingt?«²⁵ Dass seine Gedichte eng mit der Wiener Landschaft und ihrer musikalischen »Klangtopographie« verbunden sind, erscheint als ein wichtiger Topos in seiner Rezeption.

In *Wien wörtlich* kommt dieses Phänomen am prominentesten zum Vorschein. Wegen seines starken wienerischen Dialekts handelt es sich hier um einen einzigartigen Gedichtband sui generis in der österreichischen Literaturgeschichte. Sein poetischer Inhalt über vielfältige Themen wie Alt-Wien, seine idiosynkratischen Typen, Orte und Szenen regten viele zeitgenössische Komponisten an. 1937 las Weinheber selbst mit musikalischer Begleitung von Lothar Riedinger (1888–1964) eine Auswahl daraus vor.²⁶ Die erste bekannte Vertonung erschien schon 1939 mit dem Zyklus *Vier Lieder aus dem Gedichtband »Wien wörtlich«* von Josef Weinheber (I. *Biedermeier*; II. *Grinzing*; III. *Beim Heurigen*; IV. *Moralischer*) von Alois Melichar (1896–1976), einem sehr produktiven, aus Wien stammenden Filmkomponisten, der unter anderem im vorigen Jahr die Tonspur für Karl Ritters komischen Spielfilm *Capriccio* (UFA 1938) komponiert hatte.²⁷ 1941 vertonte Carl Lafite (1872–1944) *Alt-Ottakring* für Singstimme und Klavier, ein Lied, das sich zu dieser Zeit offenbar großer Beliebtheit

24 Walter Thomas, *Richard Strauss und seine Zeitgenossen*, München 1964, S. 293. Vgl. mit dem früheren Bericht: »Klassiker der deutschen Kunst nennt der einfache deutsche Mensch, der immer recht hat, weil er den Ablauf unseres völkischen Lebens mehr weise als klug betrachtet, alle Sprecher von Walther von der Vogelweide bis auf den wortgewaltigen Herold der Sprache des Reiches in unserer Zeit, Josef Weinheber.« In: [o. A.], »250 Jahre Wiener Akademie der bildenden Künste«, in: *Das Kleine Blatt*, 25.10.1942, S. 4.

25 »Weinhebers 50. Geburtstag«, in: *Neuigkeits-Welt-Blatt. Älteste arische Tageszeitung Wiens*, 08.03.1942, S. 7.

26 [o. A.] »Wien – einst und heut' Land und Leut'. Aufführung am Pfingstsonntag, 16. Mai, 20,05 Uhr«, in: *Radio Wien*, 14.05.1937, S. 3. Lya Beyer (Sopran), Franz Borsos (Tenor), Wiener Lehrera-capella-Chor, Funkorchester und Funkschrammeln wirkten bei der Sendung mit. Siehe *Linzer Volksblatt*, 13.05.1937, S. 11.

27 Der Film spielt im 18. Jahrhundert; 1939 komponierte er auch die *Altfranzösische Suite für Orch.* (Ufaton-Verlag Berlin).

erfreute.²⁸ Am 16. März 1942, also nur eine Woche nach der Feier zum 50. Geburtstag des Dichters (und zwei Tage vor der Verleihung eines Ehrendoktors der Universität Wien), wurde der *Blick vom oberen Belvedere* für Singstimme und Klavier von dem Juristen Anton Roitz (1872–19??) uraufgeführt.²⁹ Zuletzt wurde dasselbe Gedicht auch für Bass-Solo, Alt-Solo, gemischten Chor und Klavier als *Zyklus Kalendarium* (1942) von dem in München geborenen Robert Ernst (1900–1977) komponiert, der von 1941 bis 1945 als Leiter der Abteilung Musik im Landeskulturamt der NSDAP Gau Wien tätig war.³⁰

Neben Zweig war und blieb Josef Weinheber der einzige zeitgenössische Dichter, den Strauss im Dritten Reich überhaupt vertonte.³¹ Aber wie ist der Komponist eigentlich auf den Wiener und seine Gedichte gestoßen? Zwischen Ende 1941 und Anfang 1942 wurde Strauss auf mindestens drei Gedichte Weinhebers aufmerksam: *Terzinen auf Wien* (1940), *Sankt Michael* aus *O Mensch, gib acht. Ein erbauliches Kalenderbuch für Stadt und Landleut* (1937), und *Blick vom oberen Belvedere* aus *Wien wörtlich* (1935). Nur die zweite, vollständige Edition des Briefwechsels zwischen Clemens Krauss und dem bayerischen Komponisten zeugt von Strauss' erster Bekanntschaft mit Weinhebers Gedichten. Am 3. April 1941 legte der österreichische Dirigent die *Terzinen auf Wien* einem Brief an den Komponisten bei und empfahl den Text zur Vertonung.³² Obwohl die Terzinen als Schlusschor seines Tondichtung-Fragments *Donau* (TrV 284) dienen sollten, ist es fraglich, ob Strauss, der zu dieser Zeit noch in Garmisch wohnte, davon wusste, dass Weinheber das Gedicht zum zweiten Jahrestag des österreichischen Anschlusses geschrieben und veröffentlicht hatte.³³

Neun Monate später lernte Strauss Weinheber in Wien im Lauf der Mozart-Festwoche anlässlich des 150. Todestags zwischen dem 28. November und 5. Dezember

28 »Der wohlerfahrene Sprecher und Menschengestalter des Burgtheaters [Franz Döbling] verwandelte sich an diesem Abend wieder einmal in einen stimmungswaltigen Sänger, der seinen reichen Bariton und seine Ausdruckskunst in Erscheinung treten ließ, wobei der Humor ebensowenig zu kurz kam wie die zarte Innigkeit, letztere in dem immer wieder gern gehörten Lied ›Alt-Ottakring‹ von Weinheber-Lafite«; Wolfgang Pichler, »Wiener Melodienfrühling«, in: *Volks-Zeitung* (Wien), 17.03.1942, S. 5.

29 A-Wn F57.Pohle.191 Mus (Sammlung Hans-Günther Pohle). Das Stück könnte auch früher bei der Mozart-Gemeinde uraufgeführt worden sein; siehe Fritz Skorzeny, »Konzerte in Wien«, in: *Neues Wiener Tagblatt* (*Tages-Ausgabe*), 19.01.1942, S. 3.

30 A-Wn F57.Pohle.34 Mus (Sammlung Hans-Günther Pohle). Siehe Fritz Skorzeny, »Konzerte in Wien«, in: *Neues Wiener Tagblatt* (*Wochen-Ausgabe*), 15.05.1942, S. 8.

31 Der letzte zeitgenössische Dichter in der Ära der Weimarer Republik war eigentlich Hans Bethge (1876–1946), dessen *Gesänge des Orients* Strauss 1928 als op. 77 vertonte. Siehe Ursula Lienenlücke, *Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 93), Regensburg 1976.

32 *Richard Strauss – Clemens Krauss. Briefwechsel. Gesamtausgabe* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 20), hrsg. von Günter Brosche, Tutzing 1997, S. 399.

33 Geschrieben am 19. Februar 1940 und in der *Wiener Post* am 10. März 1940 erschienen.

1941 persönlich kennen.³⁴ Es ist fast sicher, dass die erste flüchtige Begegnung beim Festakt zur Eröffnung der Festwoche im Wiener Konzerthaus stattfand. Strauss zählte zu den prominentesten Gästen unter den Zuhörern und von seiner Präsenz wurde in der Tagespresse umfassend berichtet (Abb. 2). Weinheber war angeblich auch dabei. Weinhebers Gedicht *An Mozart* steht als Prolog am Anfang des Programmhefts, also unmittelbar nach den offiziellen Vorworten des Propagandaministers Joseph Goebbels und des Gauleiters Baldur von Schirach, der auch die Festrede hielt.³⁵ *An Mozart* war eine Tour de Force, und es allein machte das Heft, so lobte Victor Junk in der *Zeitschrift für Musik*, »zu einem bleibenden Dokument jener echten Mozartliebe und Mozarthuldigung, deren Sichtbares inzwischen die ›Mozart-Woche des Deutschen Reiches in Wien‹ geworden war.«³⁶

Wenn nicht bei der Eröffnung, dann haben sich beide allerspätestens am Todestag Mozarts, also dem 5. Dezember, beim Staatsempfang von Joseph Goebbels im Hotel Bristol kennengelernt. Das Tagebuch des Propagandaministers zeugt von Strauss' Anwesenheit beim Bankett im prominenten Hotel an der Ringstraße³⁷ und hilft, einen Datumsfehler in Franz Trenners *Chronik zu Leben und Werk*³⁸ zu korrigieren. Als mitwirkender Autor des offiziellen Programmhefts dürfte Weinheber zur Veranstaltung eingeladen worden sein. In seinem Brief an Krauss vom 12. Dezember erwähnt Strauss in kurzem und sachlichem Ton ihre Begegnung: »Weinheber habe ich unlängst bei Rohan kennen gelernt.«³⁹ Ob er den Gründer und Herausgeber der konservativen *Europäischen Revue* Karl Anton Prinz Rohan (1898–1975) oder

34 Zum Fest siehe Erik Levi, *Mozart and the Nazis. How the Third Reich Abused a Cultural Icon*, New Haven, CT 2010, S. 168–184; und Ulrich Konrad, »Die Mozart-Pflege im ›Dritten Reich‹«, in: *Acta Mozartiana* 56 (2009), S. 48–68.

35 »An Mozart«, in: W. A. Mozart. *Zur Mozartwoche des Deutschen Reiches in Zusammenarbeit mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und dem Reichsstatthalter in Wien*, hrsg. von Walter Thomas, Wien 1941, S. 7. Das Programmheft enthält Beiträge von Erich Schenk, Franz Ottmann, Joseph Gregor, Joseph Marx, Karl Böhm, Roland Tenschert, Hans Joachim Moser, Erich H. Müller von Asow, Leopold Nowak, Werner Egk, Rudolf Wagner-Régeny u. a. Auf Seite 5 lautet Baldur von Schirachs Aufruf: »Im Kriege aber bedeutet die Beschwörung seines Geistes eine Handlung im Sinne der Kämpfenden Soldaten. Denn wer für Deutschland das Schwert zieht, der zieht es auch für ihn!«

36 »Besprechungen« [Buchrezension], in: *Zeitschrift für Musik* 109 (1942), H. 2, S. 69. Siehe auch: Viktor Junk, »Die Mozartwoche des Deutschen Reiches in Wien«, in: *Zeitschrift für Musik* 109 (1942), H. 1, S. 9–12.

37 So lautet Goebbels Eintrag: »Abends sitze ich noch eine Zeitlang mit Richard Strauß zusammen. Er hat meine damalige Auseinandersetzung [am 28. Februar 1941] mit ihm gänzlich überwunden und geht jetzt wieder Richtung. [...] Seine Frau ist furchtbar; ich habe sie noch dazu als Tischdame und muß mich den ganzen Abend mit ihr unterhalten; eine wahre Seelenmarter.« *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, hrsg. von Elke Fröhlich, Teil II, Band 2, München 1996, S. 436.

38 Trenner nennt den 3. Dezember als Datum des Empfangs; *TrennerC*, S. 611.

39 Richard Strauss an Clemens Krauss, 12.12.1941, in: *Richard Strauss – Clemens Krauss*, S. 443.

die Wiener Prominente María Bertha de Rohan (1868–1945) als Vermittler meinte, bleibt in diesem Kontext schwer nachzuweisen.⁴⁰ Höchstwahrscheinlich war es der erstgenannte, aber leider fehlen ein Tischplan und eine Gästeliste.



Abb. 2: Eröffnung der Mozart-Festwoche Wien, in: Volks-Zeitung, 29.11.1941, S. 1.
Strauss ist in der ersten Reihe deutlich zu erkennen.

Fünf Tage nach dem Empfang, also am 10. Dezember, erhielt Strauss zwei Verbände von Weinheber als Gabe: *Wien wörtlich* und *O Mensch, gib acht*. Es gibt keine Hinweise darauf, warum Weinheber ihm diese Bücher schenkte, und es bleibt auch unklar, ob Strauss dem Dichter etwa gleichfalls seine Werke zum Tausch gab. Aufschlussreich in diesem Kontext ist Weinhebers Widmungs-Formel auf dem Leerblatt von *Wien wörtlich*. Hier benützte er den alt-wienerisch klingenden Abschluss: »Dr. Richard Strauss/in bewundernder Verehrung/Josef Weinheber/10.XII.41«. ⁴¹

40 Zu Karl Anton Prinz Rohan im Briefwechsel Hofmannsthal und Strauss siehe die relevanten Briefe vom 29.08.1922 und vom 04.09.1922, in: *BHH*, S. 480–482. Sieh auch: Katharina Ebner, »Karl Anton Prinz Rohan und der italienische Faschismus in Österreich«, in: *Bananen, Cola, Zeitgeschichte. Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert*, hrsg. von Lucile Dreidemy u. a., Wien 2015, S. 191–201.

41 Und auf dem Leerblatt *O Mensch, gib Acht* schrieb Weinheber: »Dr. Richard Strauss/in Verehrung zugeeignet/Josef Weinheber/10.XII.41«. Beide Exemplare liegen im RSA.

In solch übertriebener Höflichkeit liegt kein Zeichen einer persönlichen Beziehung oder Affinität, sondern eine ferne und fast historische Bewunderung für den lebenden »Meister«. Danach hört ihr persönlicher Kontakt für fast drei Monate völlig auf.

Wie und weshalb kam Strauss innerhalb von wenigen Monaten, also von der ersten Begegnung bis zu Weinhebers vom Staat organisierten Geburtstagfeier am 9. März 1942, auf die Idee, zwei neue Lieder zu komponieren?⁴² Sein letztes »Geburtstagslied«, *Durch allen Schall und Klang* (TrV 215), das er nach einem Gedicht von Goethe anlässlich des 60. Geburtstags des französischen Schriftstellers und Musikwissenschaftlers Romain Rolland (1866–1944) vertont hatte, entsprang einer langen Freundschaft, die sich über Jahrzehnte erstreckte. So lautet eine der ausführlichsten (und auch pessimistischen) Widmungen in seinem Œuvre überhaupt: »Romain Rolland, dem großen Dichter und hochverehrten Freunde, dem heroischen Kämpfer gegen alle ruchlosen an Europas Untergang arbeitenden Mächte mit dem Ausdruck treuester Sympathie und aufrichtigster Bewunderung.«⁴³ Ähnlich verhielt es sich mit Gerhart Hauptmann, der zu dieser Zeit ebenfalls in Wien lebte und von Strauss im November 1942 anlässlich seines 80. Geburtstags auch ein Goethe-Lied, *Xenion* (TrV 282), bekam. Hier formulierte der Komponist eine herzliche, aber nicht besonders ausgeschmückte Widmung: »Gerhart Hauptmann dem großen Dichter und hochverehrten Freunde mit herzlichen Glückwünschen.«⁴⁴

Ganz im Gegensatz zu den Dedikationen an den Franzosen und den Deutschen widmete Strauss die beiden Weinheber-Geburtstagslieder *nicht* dem österreichischen Dichter, sondern einem der Interpreten der Uraufführung. So lautet die Widmungen für *Sankt Michael* einfach und knapp: »Dr. Alfred Poell in dankbarer Anerkennung«; und für den *Blick vom oberen Belvedere* die etwas wärmere für die Ehefrau von Krauss: »Viorica Ursuleac / mit schönsten Grüßen. / Dr. Richard Strauss. / Februar 1942.«⁴⁵ Auffälligerweise erwähnt Strauss für Ursuleac das Entstehungsdatum des Liedes. Kurz und bündig: Ihre nur zweimonatige Bekanntschaft scheint zu frisch und Strauss gehörte, als er seinen zweiten Wohnsitz nach Wien verlegt hatte, auf keinen Fall zum inneren Freundeskreis Weinhebers. Noch merkwürdiger ist es, dass die zwei Weinheber-Vertonungen viel länger (72 und 66 T.)

42 Norman Del Mar beurteilte die Sache naiv: »It so happened that on the 9th March 1942 the Austrian poet Josef Weinheber celebrated his fiftieth birthday, and Strauss thought it a nice idea to compose for him two »hübsche Lieder«, as he described them in a letter to Clemens Krauss.« In: Del Mar, *Richard Strauss*, S. 400.

43 TrennerV, S. 283. Siehe auch Ulrich Konrad, »Richard Strauss im europäischen Kontext«, in: *Richard Strauss-Jahrbuch* 2011, S. 9–22.

44 TrennerV, S. 331. Zum *Xenion* siehe Bryan R. Gilliam, »Between Resignation and Hope. The Late Works of Richard Strauss«, in: *Late Thoughts. Reflections on Artists and Composers at Work*, hrsg. von Karen Painter und Thomas Crow, Los Angeles, CA 2006, S. 167–180, v. a. S. 173.

45 A-Wn F59. Clemens-Krauss-Archiv. 10 / 1 Mus. RSQV q13640. Nachgedruckt auch in Fritz Feldner, *Josef Weinheber. Eine Dokumentation in Bild und Wort*, Salzburg 1965, S. 118.

im Vergleich mit den Geburtstagsgeschenken an Rolland (39 T.) und Hauptmann (nur 6 T.) sind. Tatsächlich handelt es sich um die längsten Lieder (und mit *Xenion* auch um die einzigen), die Strauss während des Krieges überhaupt schrieb. Woher kommt dann so eine wichtige musikalische Begeisterung für einen Unbekannten wie Weinheber?

Obwohl Strauss seinen österreichischen Kollegen Clemens Krauss mit Neuigkeiten über Wiener Persönlichkeiten regelmäßig auf dem neuesten Stand hielt, scheidet der Dirigent als Anreger oder Vermittler in diesem Fall eindeutig aus. Erstens war Krauss die meiste Zeit entweder in München (als Intendant der Staatsoper) oder auf Konzertreisen in Deutschland beschäftigt. Zweitens hatte er nach 1941 keinen nachweisbaren persönlichen Kontakt zu Weinheber.⁴⁶ Darüber hinaus bezeugen die Quellen, dass Krauss Details über Strauss' Umgang mit Weinheber nur am Rande kannte. Weder er noch Strauss seien auf die Idee für ein Weinheber-Lied gekommen, als Krauss, seine Frau und deren Tochter bei der Familie Strauss in Wien für ein paar Tage an Neujahr 1942 zu Gast waren.⁴⁷ Deshalb deutet Strauss' beiläufige Erwähnung des Dichters in einem Brief vom 24. Februar an Krauss nur eine Neuigkeit an: »Zu Weinhebers 50. Geburtstag hab ich ihm 2 hübsche Lieder komponiert: ›Blick vom oberen Belvedere‹ und ›St. Michael!‹«⁴⁸ Der Gegenbrief am 2. März, eine Woche vor der Uraufführung im Palais Lobkowitz, bestätigt weiter, dass Krauss bisher wenig mit der Entstehung zu tun hatte. So stellte Krauss Fragen: »Würden Sie so lieb sein, mir eine Abschrift Ihrer zwei neuen Lieder nach Texten von Weinheber schicken zu lassen? Vielleicht könnte Frau Viorica sie aus obigem Anlaß aus der Taufe heben. Oder haben Sie schon darüber verfügt?«⁴⁹ Am 7. März, also nur zwei Tag vor der Uraufführung, schrieb Strauss schließlich an Krauss:

»Kommen Sie bald mal wieder hierher? Es wäre schade, wenn Sie beim Philharmonikerjubiläum fehlen würden! Die *Donau* wird kaum bis zum Sommer fertig! Die beiden Weinheber[-Lieder] (eines für Sopran, eines für Bariton) schicke ich Ihnen nächste Woche, sie werden Montag bei der 50. Geburtstagsfeier von H. Konetzni und Poell gesungen. –«⁵⁰

Mit solchen gelegentlichen Erwähnungen kann man nur die Vermutung anstellen, dass die beiden Weinheber-Lieder eine Auftragsarbeit gewesen sein müssen. Wenn das der Fall ist, wer war dann aber der Auftraggeber?

46 Nichtsdestoweniger stammte der 1893 in der Belvederegasse 7 (direkt neben dem oberen Belvedere) geborene Krauss aus fast demselben Jahrgang wie Weinheber (1892).

47 TrennerC, S. 612.

48 Richard Strauss – Clemens Krauss, S. 447.

49 Ebd., S. 449.

50 Ebd., S. 452.

III. Strauss und Baldur von Schirach

Eine glaubhafte Erklärung findet sich in der Beziehung zwischen Strauss und Baldur von Schirach (1907–1974), nach 1941 eine der wichtigen Figuren im kulturpolitischen Leben des bayerischen Komponisten sowie auch für den österreichischen Dichter. In seinem Gau Wiens versammelte Schirach verschiedene Künstlereliten (wie die Deutschen Strauss, Hauptmann und andere), um die österreichische Hauptstadt zum kulturellen »Kronjuwel« des Dritten Reichs zu erheben.⁵¹ Die Stimmung unter Schirach »war«, so fasste sein Kulturreferent Thomas zusammen, »als sei die Zeit der alten Kaiserherrlichkeit [Wiens] zurückgekehrt.«⁵²

Der Reichsstatthalter und Gauleiter war selbst Dichter (selbstverständlich Dilettant) und hatte schon als Reichsjugendführer ein paar Gedichtbände und Gelegenheitsverse veröffentlicht.⁵³ Eine Auswahl davon wurde sogar vertont.⁵⁴ Damals zählte Weinheber schon zu seinen Favoriten, und bevor er ab August 1940 als Gauleiter tätig war, lud er den Dichter gelegentlich für Veranstaltungen nach Berlin und Potsdam ein.⁵⁵ Aber nach dem Anschluss 1938 stieg Weinhebers Berühmtheit noch weiter an. Ende 1941 und Anfang 1942 war der Dichter »als öffentliche Person« in Wien, so urteilte der Germanist und Weinheber-Biograf Albert Berger, »auf der Höhe seines

51 Siehe Jonathan Petropoulos, *Art and Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, NC 1996, S. 220–226; und Oliver Rathkolb, *Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991.

52 W. Th. Andermann (Pseudonym für Walter Thomas), *Bis der Vorhang fiel. Berichtet nach Aufzeichnungen aus den Jahren 1940 bis 1945*, Dortmund 1947, S. 201. Siehe auch: Baldur von Schirach, *Das Wiener Kulturprogramm. Rede des Reichsleiters Baldur von Schirach im Wiener Burgtheater am Sonntag, den 6. April 1941*, Wien 1941; sowie Fritz Trümpi, *Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Wien 2011, v. a. S. 21.

53 Zum Beispiel: *Die Fahne der Verfolgten*, Leipzig 1933; *Das Lied der Getreuen*, Leipzig 1938; und »Denn ich bin ihr und ihr seid ich«, in: *An Anthology of German Poetry, 1880–1940*, hrsg. von Jethro Bithell, London 1957. Siehe Gerhard Hays »Religiöser Pseudokult in der NS-Lyrik am Beispiel Baldur v. Schirach«, in: *Pietas liturgica* 1 (1983), S. 855–864.

54 1934 lobte Theodor W. Adorno den Chor-Zyklus *Fahne der Verfolgten. Ein Zyklus für Männerchor nach dem gleichnamigen Gedichtband von Baldur von Schirach* von Herbert Müntzels (1909–1989). Er ruge »[n]icht bloß weil er, durch die Wahl der Gedichte Schirachs als bewußt nationalsozialistisch markiert ist, sondern auch durch seine Qualität [heraus]: ein ungewöhnlicher Gestaltungswille. Es geht nicht um patriotische Stimmung und vage Begeisterung, sondern die Frage nach der Möglichkeit von neuer Volksmusik selbst wird, durch die Komposition, ernst gestellt.« In: *Die Musik* 26 (1934), H. 9, S. 712.

55 Siehe Weinheber an Korfiz Holm, 14.11.1939, in: Josef Weinheber, *Briefe*, hrsg. von Josef und Hedwig Weinheber (= Sämtliche Werke 5), Salzburg 1956, S. 374.

Lebens, auf dem Gipfel seines Ruhms.«⁵⁶ Nicht so der 77-jährige Komponist, der aus politischen Gründen (bezüglich Berlin) im November 1941 gerade erst wieder nach Wien umgezogen war.

Nach der ersten Begegnung zwischen Weinheber und Strauss in Dezember vermittelte der Gauleiter die Fortsetzung. Schirach wusste, dass Strauss die *Japanische Festmusik* (1940), die am 14. Januar 1942 in Wien aus der Taufe gehoben worden war, als propagandistische Auftragsarbeit für die NS-Regierung komponiert hatte. Früh morgens am Freitag, den 23. Januar 1942, also eine Woche danach, fuhr Strauss von seiner Villa an der Jacquingasse zur Wohnung Schirachs in der Hohen Warte 52.⁵⁷ Hier, in der Gegend der Präsidentenvilla zwischen Döbling und Heiligenstadt, frühstückte Strauss »allein« mit dem Reichsstatthalter, aber worüber sie sprachen, blieb unbekannt.⁵⁸ Dass ihr Gespräch unter vier Augen passierte, ist bemerkenswert, sogar ein bisschen verdächtig. Nur elf Tage später beendete Strauss die *Sankt Michael*-Partitur (3. Februar), und acht Tage danach den *Blick vom oberen Belvedere* (11. Februar).⁵⁹ Das heißt, der Komponist hatte inzwischen mehr als genügend Zeit, die zwei von Weinheber erhaltenen Gedichtbände durchzublättern und eine entsprechende Auswahl an Gedichten zu vertonen.

Setzte Schirach Strauss auf freundschaftliche Art unter Druck, oder lud er ihn unter vier Augen beim Frühstück einfach ein, bei der Geburtstagsfeier Weinhebers mitzuwirken? Ob die Lieder auf Geheiß des Gauleiters komponiert wurden, ist schwer nachzuweisen.⁶⁰ Strauss' persönlicher Kontakt mit den Mitgliedern der Wiener Philharmoniker sowie Werner Egk, Carl Orff und Gerhart Hauptmann im Januar und frühen Februar 1942 zeugen von anderen Beschäftigungen. Wenigstens ist sicher, dass weder der religiöse Ton von *Sankt Michael* und sein Refrain »Sankt Michael, salve nos!« noch die streitlustige Strophe »Laß uns nicht reden um Deutschlands Ehr, / ringend bereit sein, das ist mehr« zu Strauss' atheistischem und politischem Geschmack passen. (War Strauss' Textauswahl reiner Zufall in Bezug auf die Nachbarschaft seiner politischen Förderer, oder bezeichnete eine die andere als hermeneutisches Rätsel? Es ist verlockend, daran zu denken, dass Schirachs Villa an der Hohen Warte nur 300 m zu Fuß von der imposanten Pfarrkirche Sankt

56 Berger, *Josef Weinheber (1892–1945)*, S. 276.

57 Ursprünglich für Julius Mayreder für Gottfried Schenker (Schenker AG) um 1895 gebaut; vorher die Residenz Josef Bürckels, des Gauleiters Wien zwischen 30. Januar 1939 und 7. August 1940.

58 »Allein zum Frühstück bei B. v. Schirach in seiner Wohnung (Hohe Warte)« in: *TrennerC*, S. 612.

59 A-Wn Mus. Hs. 40366 Mus.

60 Der andere mögliche Auftraggeber könnte Walter Thomas sein, aber dieser zeigte wenig Interesse für Weinheber und seine Gedichte. Obwohl Strauss ihm *Donau*-Skizzen als Weihnachtsgeschenke 1941 und 1942 übergab, gibt es leider keinen Beweis, dass die beiden sich zwischen dem 10. Dezember 1941 und dem 3. Februar 1942 getroffen haben. Es existieren nur zwei Briefe zu der Zeit an Thomas: 25.12.1941 und 08.03.1942 (D-Mmb Strauss, Richard AIII / Konv. 3).

Michael entfernt liegt und dass die Hohe-Warte-Gegend auch einen schönen Blick auf Wien von oben bot.)

Angeblich organisierte Schirach selbst Weinhebers 50. Geburtstagsfeier, die im sogenannten Eroica-Saal des Palais Lobkowitz stattfand. Zu den geladenen Gästen zählten unter anderem der stellvertretende Gauleiter Karl Scharizer (1901–1956), Bürgermeister Philipp Wilhelm Jung (1884–1965), Walter Thomas (1908–1970) und der General der Flakartillerie Friedrich Hirschauer (1883–1979).⁶¹ Das Programm fing mit einer Aufführung des Schneiderhan-Quartetts (Schuberts Quartettsatz in c-Moll, D. 703, op. posth.) an. Danach rezitierte der renommierte Burgschauspieler Raoul Aslan, der auch Weinhebers *An Mozart* bei der Mozartwoche (im Schloss Schönbrunn) vorgetragen hatte, eine Auswahl von Weinhebers Gedichten (*Hymnus auf die deutsche Sprache*; *Den Wiener Philharmonikern 1842–1942*; und *Der heroische Vers*). Darauf folgte eine Festrede von Schirach, der auch ein Grußwort von Goebbels aus Berlin mitteilte. Als Schlussstein zum Programm lieferte Strauss selbst die zwei Geburtstagslieder an Weinheber (Abb. 3). Der Bariton Alfred Poell (1900–1968)⁶² sang den *Sankt Michael*, der *Blick vom oberen Belvedere* wurde von der Sopranistin Hilde Konetzni (1905–1980)⁶³ mit dem Pianisten Karl Hermann Pilss (1902–1979) uraufgeführt. Nach ein paar Worten vom Dichter selbst brachte das Schneiderhan-Quartett das Fest mit Haydns Lerchenquartett zu Ende.

Ein Programmheft fehlt, doch beleuchten andere Quellen die Szene weiter. So existiert zumindest ein sehr kritisches Zeugnis der Uraufführung. Am 4. April 1942 berichtete der Südtiroler Schriftsteller Josef Wenter (1880–1947) an den Gründer und Herausgeber der Kulturzeitschrift *Der Brenner*, Ludwig von Ficker (1880–1967), seine scharfen Eindrücke von Weinhebers Gedicht, dem alten Komponisten und seinem neuen Lied:

»In Wien habe ich noch an einer der zahlreichen Weinheber-feiern teilgenommen. Rich. Strauss saß gerade vor mir, und ich staunte über dieses flache ungeistige, rötlich blühende Greisengesicht. Ein Gedicht Weinhebers ›Belvedere‹ hatte er vertont. Es wurde gesungen. Es eignet sich absolut nicht zur Vertonung. Ja, man könnte fast sagen, Strauss habe zu dem, worauf es in der Musik ankommt, ebensowenig ein wahrhaftiges Verhältnis, wie Weinheber zu dem, worauf es im ›Gedicht‹ wahrhaft ankommt.«⁶⁴

61 *Neues Wiener Tagblatt*, 11.03.1942, S. 3.

62 Poell sang die Rolle des Harlekin in *Ariadne auf Naxos* am 28. Januar 1942 in der Wiener Staatsoper sowie Lamoral in der ersten Tonaufnahme der *Arabella* (unter Krauss) 1942 in Wien.

63 Am 26. Dezember 1941 sang Hilde Konetzni (auf Empfehlung von Strauss) die Rolle der Feldmarschallin unter Rudolf Moralt an der Wiener Staatsoper in Anwesenheit des Komponisten. Ein Briefwechsel ist leider nicht vorhanden. Siehe *TrennerC*, S. 611 und Briefwechsel Strauss – Erwin Kerber im RSA.

64 Ludwig von Ficker. *Briefwechsel 1940–1967*, hrsg. von Martin Alber u. a., Innsbruck 1996, S. 79.

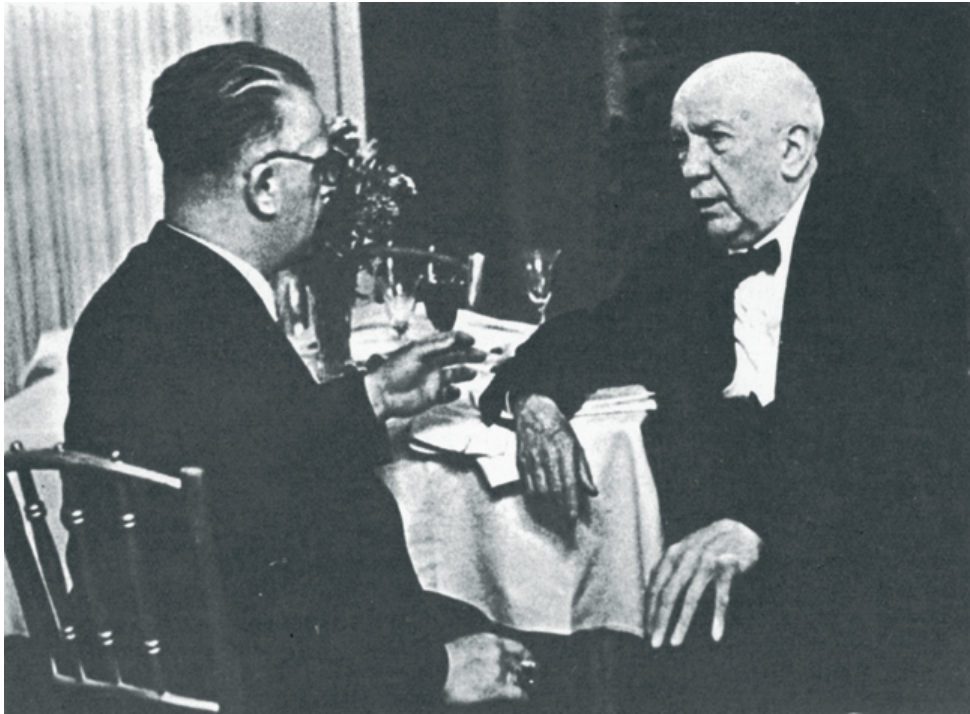


Abb. 3: Weinheber mit Strauss, angeblich am 09.03.1942; nach: Feldner, Josef Weinheber, S. 118

Nichtsdestoweniger genießt das unbekannte Lied einen hervorgehobenen Platz in Strauss' späten Werken. Das Partiturmanuskript von *Sankt Michael* enthält in der Handschrift Weinhebers ein fast kriecherisches »Dankeschön« an den Komponisten. Nach Hanslick'scher Art lauten Weinhebers Worte: »In dankbarem Gedenken an die wunder- / bare Interpretation des musikalisch-schönen / St. Michael von Richard Strauss / Josef Weinheber / 9.III.1942«. ⁶⁵ Für die Partitur des *Blicks* fehlt eine Widmung von Weinheber; man kann darum nur mutmaßen. Strauss selbst begleitet Konetzni in einer Aufnahme, die er am 1. Mai 1942, also eine Woche, bevor er für den Sommer nach Garmisch abreiste, im Großdeutschen Rundfunk (Radio Verkehrs AG) machte. ⁶⁶ So charakterisierte auch Barbara A. Petersen den *Blick vom oberen Belvedere* als einen »elegant song«. ⁶⁷

65 *Sankt Michael*. (Josef Weinheber). *Gesang und Klavier. Manuskript Faksimile*, Universal Edition (8 Seiten), Wien 1942.

66 »Aufnahmen von Liedern in der Ravag [= Radio Verkehrs AG]« in *Trenner*C, S. 614. Die Tonaufnahme heißt: *Richard Strauss begleitet*, Preiser Records CD (93261), 1988.

67 Barbara A. Petersen, »Review: Blick vom oberen Belvedere, op. 88 / 2, für hohe Stimme und Klavier. Text by Josef Weinheber«, in: *Notes* 47 (1991), H. 3, S. 970 f., hier S. 971.

IV. Blick ins Politische

Der musikalische Inhalt des Lieds wirft weitere Fragen auf, die die Beziehung zwischen Landschaft, Erinnerungskultur und dem politisch-historischen Kontext 1942 beleuchten. Um seine Bedeutung besser rekonstruieren zu können, muss zuerst ein »critical reading« der Partitur vorgenommen werden.

Obwohl Strauss das 66-taktige Lied im Großen und Ganzen durchkomponierte, entspricht die musikalische Struktur des *Blicks* der strengen vierteiligen Form (ABCD) des Sonetts eng.⁶⁸ Nach einer neuntaktigen Klaviereinleitung lautet ihre hochsymmetrische Organisation so:

Teil	Textzeilen	Takte	Tonarten
A	1–4	10–24 (15)	E-Dur – H-Dur
B	5–8	25–38 (14)	fis-Moll – E-Dur
C	9–11	39–38 (14)	E-Dur
D	12–14	39–62 (14)	E-Dur
Coda	14b	63–66 (4)	E-Dur

Bei genauerer Betrachtung gibt es in seiner Vertonung mindestens drei prominente »historische« oder sogar »wienerische« Anspielungen zu verfolgen. Erstens ist die Wahl der Tonart E-Dur, die in Strauss' Œuvre seit *Don Juan* das Erotische (nach *Tannhäuser*) andeutet, aber hier direkt mit der musikalischen Darstellung des Wiens des 18. Jahrhunderts aus dem Vorspiel des *Rosenkavaliers* identifiziert ist. Dazu unterstreicht Strauss die historische Stimmung mit einem anspielungsreichen Gewebe von Topoi (Abb. 4). Die Triole im Klavier webt eine Arabesque, die die ausnotierten Doppelschläge zur Verzierung um die Dominante (*H* im Bass) weiter stärkt. Zusammen mit einem Orgelpunkt auf dem Grundton, der sich von Takt 1 bis Takt 4 erstreckt, bilden die außen liegenden, in Oktaven ansteigenden Stimmen (*gis*¹–*gis*² und *H*–*h*) einen Rahmen für die Motive, die sich in den Mittelstimmen bewegen. Der musikalische Topos legt hier eine Verbindung zur *Capriccio*-Einleitung (zum Beispiel in T. 3)

68 Ausführlich: a, b, a', b', | c, d, c', d', | e, f, f, | e, g, g. Siehe Yates, »Architectonic Form«, S. 78.

und zu den zeitgenössischen Couperin-Bearbeitungen (passim) nahe. Darüber hinaus setzt Strauss das harmonische Tempo im »Moderato grazioso« fast ganztaktig. Der leise, langsame und fast statische Takt, in dem Strauss die motivische Oberfläche mit flüchtigen, aber chromatischen Harmonien würzt, löst in Koordination mit der ruhigen Subdominante (natürlich in »Strauss'scher« Terzlage) in Takt 2 einen pastoralen Effekt aus und deutet damit metaphorisch die »Breite« der Landschaft Canalettos an.



Abb. 4: Richard Strauss, *Blick vom oberen Belvedere*, T. 1–3

Strauss unterstreicht hier bewusst die Tonart und die motivischen Elemente mit einem bedeutungsreichen Zitat aus seiner anderen »Wien-Oper« *Arabella* (1933). In Takt 15 des Liedes zitiert Strauss eine Stelle aus dem ersten Akt seiner letzten Oper mit Hugo von Hofmannsthal (Abb. 5a). Hier bringt der Komponist das absteigende Gamma-Motiv *e-h-h-a-gis* (auch in E-Dur) mit dem Weinheber-Absatz »übersetzt in edelstes Gebreite« aus Textzeile 2 zusammen. In *Arabella* stammt es von einer authentischen kroatischen Melodie (Abb. 5b), hier wirkt sie als Kontrast zur Einleitung des Weinheber-Lieds (T. 1–14).⁶⁹ Danach spielt das neue Motiv (durch Fortspinnung) eine prominente Rolle und ab Takt 23, wo es in der linken Hand unter dem letzten Wort (»Weite«) des ersten Absatzes erscheint, ist es völlig in einzelne Elemente der Haupthemen eingebunden. In den letzten acht Takten, insbesondere mit dem Höhepunkt der authentischen Kadenz in Takt 63, bringt es das Lied zum Schluss.

69 Markus Fischer, »Latinität und walachisches Volkstum – Zur Gestalt Mandrykas in Hofmannsthals lyrischer Komödie *Arabella*«, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 8 (2000), S. 199–213; Rudolf Hirsch, »Paul Eisners Volkslieder der Slawen. Eine Quelle für *Arabella*«, in: *Hofmannsthal-Blätter* 4 (1970), S. 287f.; Reinhold Schlötterer, »Südslawische Volksweisen aus der Sammlung von Franjo Kuhač in der Oper *Arabella* von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss«, in: *Zbornik radova – 150. Obljetnica rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834–1911)*, hrsg. von Jerko Bezić, Zagreb 1984, S. 361–386.

ner Geist, ü - ber - setzt in
e - - del - stes Ge - brei - - - te:

Abb. 5a: Richard Strauss, *Blick vom oberen Belvedere*, T.13–18

Mandr. Ich geb' ih - nen kei-ne Ant-wort. Wel - ko ruf' ich, hol' mir den

Abb. 5b: Richard Strauss, *Arabella*, 1. Akt, Klavierauszug, Ziff. 131

Die Bedeutung des *Arabella*-Zitats im neuen Kontext bringt aber einen ganz anderen Sinn ins Bild. An der ursprünglichen Stelle sind der bankrotte Vater Arabellas, Graf Waldner, und Mandryka, der zukünftige reiche Schwiegersohn aus Kroatien, unter vier Augen in Besprechung (oder »Verhandlung«). In dieser Szene muss der kroatische Außenseiter eine finanzielle Lösung finden, durch die er in der teureren Hauptstadt, wo »jeder Atemzug« Geld kostet, wohnen könnte. So ruft er sein Faktotum: »Welko ruf' ich, hol' mir den Juden, na! wie heißt der Jud in

Sissek? der meinen Wald will kaufen? [...] Hindernisse darf's nicht geben auf der Brautfahrt!«⁷⁰

Was Mandrykas Sorgen mit Weinhebers erstem Satz des Gedichts (»Fülle du! Gezier- und schöner Geist, / übersetzt in edelstes Gebreite«) zu tun haben, ist nicht auf den ersten Blick ersichtlich. Die Einfügung eines neuen Themas über dem Wort »übersetzt« ist hier entscheidend. Wie Mandryka seinen Wald »auf die Funktion der Geldressource« reduziert, wie Boris Previšić kommentiert, so reduzierte Hofmannsthal auch die symbolische Bedeutung Kroatiens als ökonomische, kulturelle und politische Ressource der habsburgischen Länder, wo es als »politische[s] Fundament in Form der Doppelmonarchie« diente.⁷¹ Auf ähnliche Weise könnte man dann die Frage der intertextuellen Verbindung stellen: Dachte Strauss darüber nach, Schirachs Auftragsarbeit zu akzeptieren, um kulturelles Kapital (also sein musikalisches Schaffen) in politisches Kapital für seinen eigenen »Kredit« (oder für die Regierung) zu verwandeln? Als Außenseiter in Schirachs Wien brauchte der alte Komponist politische Helfer, die ihm soziales und kulturelles Kapital verschaffen konnten.⁷²

Aber die tiefere Bedeutung des *Arabella*-Zitates und seines neuen Kontexts im Lied, das die Themen Ausblick, Landschaft und Hofkultur behandelt, könnte auch noch einen ganz anderen Sinn ins Bild bringen. Wichtig ist die kulturpolitische Vorstellung Baldur von Schirachs zu der Zeit, als Strauss wieder nach Wien umzog. Schirachs Festrede für die Eröffnung der Mozartwoche sowie seine Kulturpolitik in Wien allgemein stellte die Stadt als kulturelles Zentrum Europas (im »breitesten« Sinne) vor. Für die Mozart-Festwoche lud der Gauleiter prominente Delegierte aus Italien, der Schweiz, Dänemark, Finnland, Japan, der Türkei, Ungarn, Rumänien, Bulgarien, der Slowakei und Kroatien ein. So rief er aus: »Hochverehrte Gäste aus dem Ausland! [...] Ihre Anwesenheit bedeutet eine *internationale Huldigung* für den Genius der Musik. Der einhundertfünfzigste Todestag dieses großen und geliebten Deutschen wird durch Ihr Erscheinen zu einem *Festtag der Kultur Europas*.«⁷³ Die Regierung unter Schirach entwickelte eine internationale Atmosphäre um Mozart; so bemerkte Erik Levi:

»[to] enforc[e] international political alliances at a time when Germany's armies were engaged in a bitter campaign on the Russian front. [...] The charm offensive launched by the Propaganda Ministry to woo foreign guests, in order to lend

70 *Arabella. Lyrische Komödie in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss* (= Textbuch), Berlin 1933, S. 35.

71 Boris Previšić, »Hofmannsthals ›Arabella‹ und die Mythologisierung Südosteuropas zwischen Orient und Okzident«, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 19 (2011), S. 321–355, hier S. 347.

72 Schon ab Januar 1942 planten Schirach und Thomas für Strauss' 80. Geburtstag im Jahr 1944 voraus.

73 Nachgedruckt in: *Das Kleine Blatt*, 29.11.1941, S. 4.

greater credibility to the cultural achievements of the regime and bolster German reputations abroad, seems to have paid off handsomely«.74

Dachte Strauss unter solchen Umständen in seiner Vertonung von Weinhebers Gedicht nicht nur an Wien im Milieu des *Rosenkavaliers* oder Canalettos, sondern auch fantasievoll an die Beziehung zwischen der Kaiserstadt und den supranationalen Ländern der habsburgischen Donaumonarchie zur Zeit *Arabellas*, also der 1860er-Jahre?

V. Land[schaft] als Politik

Wie ich schon in anderen Publikationen diskutiert habe, enthüllt diese komische Oper das letzte politische Testament von Strauss' seit 13 Jahren verstorbenem Kollegen, Hugo von Hofmannsthal.⁷⁵ Für den Dichter wie auch für den letzten habsburgischen Thronfolger Franz Ferdinand (also zufällig auch den letzten habsburgischen Bewohner von Schloss Belvedere) spielt Kroatien, in der Oper von Mandryka verkörpert, nicht nur die Rolle einer symbolischen Erlöserfigur, es fungiert auch als Vorbild für die anderen Balkanstaaten der Donaumonarchie vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs.⁷⁶ Die leicht verdeckte Bedeutung der Oper und ihre historische Phantasie bezüglich der kulturpolitischen Weltanschauung Hofmannsthals kommen hier ans Licht: Hätten die anderen Balkanstaaten Österreichs die Monarchie so unterstützt wie das katholisch dominierte Kroatien, wäre das politische Schicksal Europas nach August 1914 anders verlaufen.

Aber die politische Dynamik zwischen Österreich und den »Anderen« spiegelte sich im Schmelztiegel Wiens selbst. Für Hofmannsthal sowie für andere Zeitgenossen um die Jahrhundertwende wie Hermann Bahr war der Raum zwischen der Innenstadt und den supranationalen Ländern Österreichs die entscheidende literarisch-politische Frage ihrer Zeit.⁷⁷ So äußerte Bahr aus Sankt Veit: »[E]s ist unser fester Glaube,

74 Levi, *Mozart and the Nazis*, S. 175.

75 Matthew Werley, *Historicism and Cultural Politics in Three Interwar-Period Operas by Richard Strauss: Arabella (1933), Die schweigsame Frau (1935) and Friedenstag (1938)*, Diss. University of Oxford 2010, S. 115–165; »Wien, Weib und Geschichte: Arabella im Spiegel ihrer Zeit«, in: *Programmheft zur Premiere von »Arabella« am 01. Februar 2014 am Staatstheater Nürnberg*, hrsg. von Peter Theiler und Lena Normann, Nürnberg 2014, S. 12–19; siehe auch: J. B. Bednall, »The Slav Symbol in Hofmannsthal's Post-war Comedies«, in: *German Life & Letters* 14 (1960), H. 1–2, S. 34–44.

76 Christopher Clark, *Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog*, übers. von Norbert Juraschitz, München 2013, S. 153.

77 Siehe Nikolaus Unger, »An Austrianism Beyond the Viennese. Reflections on the Role of Vienna in Hermann Bahr's post-1900 novels«, in: *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaft*

dass wir den Zirkel der paar Literaten und Dilettanten verlassen und ins weite Land zum Volke gehen müssen, wenn sich der große Traum einer neuen österreichischen Kunst erfüllen soll.«⁷⁸ Unter der habsburgischen Monarchie war die Kaiserstadt Wien immer abhängig von Erneuerung und Widerstand gegen slawische Länder, so wie Hofmannsthal, ganz am Ende seines Lebens in seinem Operntext, fantasierte.

Ähnlich hatte er bereits am Anfang seiner Karriere gedacht. Dasselbe Landschaftsbild von Canaletto diente auch als Vorbild für Hofmannsthals berühmten Prolog zu Arthur Schnitzlers Schauspiel *Anatol* von 1893. So schrieb Hofmannsthal (alias Loris): »Rokoko, verstaubt und lieblich / Seht ... das Wien des Canaletto, / Wien von siebzehnhundertsechzig ...«⁷⁹ Deshalb öffnet der Blick »von oben« nicht nur ästhetische Perspektiven. Gleichzeitig öffnet er eine Perspektive zwischen politischen Räumen der Donaumonarchie sowie zwischen der melancholischen Vergangenheit und der bedeutungsvollen Gegenwart, zwischen belasteter Erinnerung und hoffnungsvoller Möglichkeit.⁸⁰ Eine Landschaft ermöglicht nicht nur eine Perspektive für die Augen, sondern auch den Blick in die Vergangenheit für das geistige Auge.⁸¹

Ganz außergewöhnlich zu der Zeit *Anatols* ist ein Eintrag aus dem Tagebuch Hofmannsthals an Pfingsten 1894. Auf einem Spaziergang mit Richard Beer-Hoffmann in der Nähe der Tivoli-Vergnügungsgärten in Obermeidling spekulierte der 20-jährige Dichter über einen künftigen Untergang der Stadt Wien unter den Slaven und Juden. Weil sich sein Eintrag wild und pessimistisch liest, es ist hier wichtig zu bemerken, dass die Ruinen Wiens für ihn einen ganz neuen Ausblick auf die Landschaft erschaffen können:

»Wie merkwürdig auch das wieder ist, daß wir vielleicht in Wien die letzten denkenden, die letzten ganzen, beseelten Menschen sind, daß dann vielleicht eine große Barbarei kommt, eine slavisch-jüdische, sinnliche Welt. Das zerstörte

ten 18 (2011), www.inst.at/trans/18Nr/II-6/unger18.htm (abgerufen am 17.10.2016). Strauss war angeblich nach 1934 mit Bahrs Schriften beschäftigt; siehe [o. A.], »Richard Strauss auf der Probe: Zum morgigen Monsterkonzert«, in: *Neues Wiener Journal*, 19.05.1937, S. 10.

78 Hermann Bahr, »Die Entdeckung der Provinz«, in: *Bildung. Essays*, Berlin 1900, S. 184–191, hier S. 191.

79 Arthur Schnitzler, *Anatol*, Berlin 1893. Zu der Zeit befasste sich Hofmannsthal mit den Perspektiven der Landschaft. Sein *Idyll. Nach einem antiken Vasenbild. Zentaur mit verwundeter Frau am Rand eines Flusses* (1893) enthält den Hinweis: »Der Schauplatz im Böcklinschen Stil.«

80 Heike Grundmann, »Mein Leben zu erleben wie ein Buch«. *Hermeneutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal*, Würzburg 2003.

81 So wirft etwa Stefan Zweig 1906 Londons Hyde Park vor: »Und vor allem: der Hydepark gibt eigentlich nichts, man muß ihm alles bringen. Er ist kein Park, wo Träume aufwachen und in den Hecken unvergeßliche Erinnerungen wie geheimnisvolle Prinzessinnen warten. Kein Dichter hat ihn, glaube ich, je besungen, denn keinem hat er mit all seiner Fülle etwas gegeben. [...] Er schenkt keine Erinnerung«. »Hydepark«, in: *Auf Reisen*, hrsg. von Knut Beck, Frankfurt am Main 1987, S. 73–81, hier S. 81.

Wien zu denken: alle Mauern verfallen, der innere Leib der Stadt bloßgelegt, die Wunden mit unendlichem Schlingkraut übersponnen, überall lichtgrüne Baumwipfel, Stille, plätscherndes Wasser, alles Leben tot; welch wundervolle Fern- und Durchsichten! Und Wächter zu sein in einem der Trajanstürme vor der Karlskirche, der noch aufrecht steht und mit Gedanken, die keiner mehr versteht, zwischen den Ruinen herumzugehen.«⁸²

Man spürt solche dunklen Tendenzen auch in Gedichten aus den 1890er-Jahren, wie in Ferdinand von Saars *Wiener Elegien* (1893), einem Text, der auch ein sehr wichtiges Vorbild für Weinhebers Gedicht war. Sicher war Weinheber sich bewusst, dass die rokokohaften Elemente sein Gedicht mit dem Vermächtnis Hofmannsthals verbanden. Solche Blicke auf die Hauptstadt der Ostmark nahmen auch eine zentrale Position in den theoretischen Schriften von Weinhebers wichtigstem Unterstützer Josef Nadler ein, dessen *Literaturgeschichte des deutschen Volkes* (1941) die gleiche Blickrichtung wie Canaletto vertrat.⁸³

Dass Strauss die Entscheidung traf, ein solches Gedicht zu vertonen, birgt auch viele erinnerungsreiche Konnotationen seiner Beziehung mit Hofmannsthal. Es gibt darin leicht versteckte persönliche Gründe, warum Strauss Weinhebers Gedicht auswählte und auch vertonte. Mit einem Akrostichon widmete Weinheber sein Gedicht Marie Grengg (1888–1963), die die erste und zweite Auflage illustrierte und die seit 1937 bis zu ihrem Tod Hofmannsthals »Schlösschen« in Rodaun mietete.⁸⁴ Darüber hinaus sang die Widmungsträgerin Viorica Ursuleac die erste Arabella für die Uraufführung in Dresden am 1. Juli 1933 und sollte im Oktober 1942 auch Strauss' ganzes Opernschaffen als Gräfin zur Apotheose führen.⁸⁵ Wenn dem so war, dann fungierte *Blick vom oberen Belvedere* als Hommage an das Wien der Zeit Marie Theresia ebenso sehr wie an Hofmannsthal und seinen Schatten.

⁸² Tagebucheintrag am 13.05.1894, in: Hugo von Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze III 1925–1929*, hrsg. von Bernd Schoeller (= Gesammelte Werke 10), Frankfurt am Main 1980, S. 383. Siehe die Erläuterung in Robert Lemon, *Imperial Messages. Orientalism as Self-critique in the Habsburg Fin de Siècle*, Rochester 2011, S. 44–47; sowie Jens Rieckmann, »Zwischen Bewußtsein und Verdrängung. Hofmannsthals jüdisches Erbe«, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1993), H. 3, S. 466–483.

⁸³ *Literaturgeschichte des deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*, 1941, S. 439.

⁸⁴ Siehe Ulrich Weinzierl, *Hofmannsthal. Skizzen zu einem Bild*, Wien 2005, S. 102.

⁸⁵ Strauss an Viorica Ursuleac, 12.11.1942: »Liebe Freundin! Mit dem ›Blick vom oberen Belvedere‹ habe ich soeben ein kleines Hornkonzert vollendet [...]. Während dieser Arbeit habe ich noch viel an den herrlichen Münchner 28. Oktober gedacht«; in: *Internationale Mitteilungen der Richard-Strauss-Gesellschaft* 11 (1956), S. 24.

VI. Erinnerung und Untergang

Im Œuvre von Strauss stehen die zwei Weinheber-Lieder wie Schlusssteine zwischen einer Erinnerung an die Vergangenheit Wiens und seinen künftigen Erinnerungswerken wie den *Metamorphosen* (1945) und *München. Ein Gedächtniswalzer* (1945) – zwei wichtige Stücke, die ebenfalls städtisch-kulturelle Landschaften darstellen.⁸⁶ Musikalische Ähnlichkeiten sind darin spürbar: die Harmonie der ganzen Klaviereinleitung des *Blicks* ist ziemlich statisch und die thematischen Aktivitäten bleiben meistens oberflächlich. Auch baute Strauss sparsam die ganzen 66 Takte aus nur fünf oder sechs ganz kleinen Motiven. Wie die *Metamorphosen* kann man das Lied als ein historisches Dokument begreifen, eines, das an der ästhetischen Grenze zwischen städtischem Landschafts-Lied und Erinnerung an eine verlorene Vergangenheit liegt.⁸⁷

Wäre Strauss 1942 mit 77 Jahren gestorben, wären diese »musikalisch-schönen« Weinheber-Lieder seine »zwei letzten« genannt geworden. Aber seine letzte Auftragsarbeit in der Kriegszeit erzielte nicht die gewünschte Wirkung auf die politische Macht Wiens unterm Hakenkreuz. Sechs Tage nach der Geburtstagsfeier fand eine private Besprechung mit Schirach und Joseph Goebbels statt. Der Propagandaminister warnte den jüngeren Gauleiter vor dem alten, sturen Komponisten. In seinem Tagebuch fasste er ihr Gespräch vom 15. März zusammen:

»Auch die kulturpolitischen Fragen werden mit Schirach eingehend durchgesprochen. Ich warne ihn eindringlichst vor Richard Strauß. Die Vorgänge um seine Person bezüglich der Reichsmusikkammer waren ihm unbekannt, und er ist ziemlich verblüfft, als ich ihm diese eröffne.«⁸⁸

Daraufhin gab es keine offizielle »Zusammenarbeit« mehr zwischen Strauss und Schirach (sowie der Regierung). Nach vier Monaten waren ihre »Flitterwochen« sozusagen vorbei. Für mehr als ein Jahr hörte auch sein Kontakt mit Weinheber auf. Der letzte Versuch des Dichters vom 27. April 1943, Strauss von der Vertonung eines

⁸⁶ Neil Gregor, »Music, Memory, Emotion. Richard Strauss and the Legacies of War«, in: *Music & Letters* 96 (2015), H. 1, S. 55–76.

⁸⁷ Birgit Lodes, »Richard Strauss' Skizzen zu den »Metamorphosen« und ihre Beziehung zu »Trauer um München«, in: *Die Musikforschung* 47 (1994), H. 3, S. 234–251.

⁸⁸ *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, hrsg. von Elke Fröhlich, Teil II, Band 3, München 1994, S. 474. Auch am 14.03.1942: »Schirach wird mit Strauß nicht allzuviel Freude erleben. [...] Aber auch hier wird er sehr bald die Eierschalen abwerfen.« Ebd., S. 469. Zu Strauss' Reichsmusikkammer-Präsidenschaft vgl. auch den Beitrag von Albrecht Dümmling in diesem Band.

neuen Gedichts (des elfteiligen Zyklus' *Symphonische Beichte*⁸⁹) zu überzeugen, stieß auf taube Ohren. So schlug er seine Idee aus Kirchstetten schriftlich vor:

»Verehrter Meister! Empfinden Sie es, bitte, nicht als Belästigung, wenn ich Ihnen eines meiner letzten Gedichte zuschicke mit der Bitte, es zu lesen. Ich habe mir gedacht, dieses Gedicht könnte Ihnen vielleicht die Grundlage zu einem musikalischen Werke bieten, weil es sich mit der menschlichen Seele als Musik befaßt. In großer Verehrung und Dankbarkeit grüße ich Sie ehrerbietig

Ihr Josef Weinheber⁹⁰

Der am 8. Mai aus Wien geschriebene Gegenbrief bestätigt, dass Strauss kein Interesse mehr am Umgang mit Weinheber und seinen Werken hatte:

»Sehr verehrter lieber Herr Weinheber! Herzlichen Dank für Ihre schönen Dichtungen! Aber mit dem Componieren steht es schlecht. Meine arme Frau war recht krank, ist aber auf dem Wege der Genesung! Mit der »Donau« u. Ihren prächtigen Terzinen auf Wien will's gar nicht vorwärtsgehen! Mit schönsten Grüßen auch an die liebe Gattin

Ihr verehrungsvoll ergebener
Dr. Richard Strauss.⁹¹

Trotz Weinhebers Gedicht *Für Richard Strauss*, das im Festprogrammheft der Wiener Philharmoniker anlässlich der Feier zum 80. Geburtstag des Komponisten im Juni 1944 erschien, hörte ihre Beziehung danach vollständig auf. Im gleichen Monat verließ Strauss zum letzten Mal in seinem Leben die Stadt Wien.

Eine gründliche Deutung des Weinheber-Lieds muss seine vielschichtigen historischen Kontexte beachten. Der Blick über die Altstadt Wiens aus dem Schloss Belvedere war ursprünglich für den Kriegssieger Prinz Eugen konzipiert. Unheimlich, dass hier, nur wenige Jahre nach Strauss' Vertonung des Weinheber-Gedichts, ein katastrophales Kriegsende stattfand (Abb. 6). Während der Schlacht um Wien zwischen dem 6. und dem 13. April 1945 wählte Josef Weinheber am 8. April in seinem Haus in Kirchstetten den Freitod. In der letzten Woche seines Lebens schrieb er eines seiner pessimistischsten Gedichte: »In dieser bitterbösen Zeit, / da Liebe nicht, nur Leid gedeiht, / mag uns hereinwehn, wie es schneit, / ein Anhauch ferner Menschlichkeit!«⁹² Als die russische Armee (»die ferne Menschlichkeit«) in Kirchstetten ankam, war der Dichter so schnell begraben worden, dass die Szene verdächtig aussah und seine Leiche sofort exhumiert wurde.

⁸⁹ Erstdruck in: *Das innere Reich* 9 (Februar / März 1943).

⁹⁰ WB, S. 415 f.

⁹¹ A-Wn HAN Autogr. 895 / 64-1 (= Nachlass Weinheber).

⁹² Josef Weinheber, *Kleine Prosa*, hrsg. von Josef und Hedwig Weinheber (= Sämtliche Werke 4), Salzburg 1954, S. 722.



Abb. 6: Das schwer bombardierte Schloss Belvedere um April 1945; A-Wn Bildarchiv, Signatur S64313

Kurz vor Kriegsende, am 27. April 1945 schrieb Strauss aus Garmisch an Karl Böhm in Wien: »Es war rührend von Ihnen, nach der fruchtbaren Wiener Katastrophe sofort meiner zu gedenken. Meinen Schmerz können Sie sich vorstellen!« Dennoch konnte Strauss die zerstörte Hauptstadt unmittelbar vor der Kapitulation des Deutschen Reichs nur als das »Kulturzentrum Europas« seiner Erinnerungen schildern.⁹³ Das Vermächtnis der Stadt – vermittelt durch ihren letzten Heimatdichter – war für den alten Komponisten doch klar: »Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft«, aber auch »nur Schönheit ist geblieben, nur Schönheit«.⁹⁴

Strauss' politischer Umgang mit Weinheber hat auch eine posthume, aber fragwürdige Coda. Am 10. Oktober 1945, also nur sieben Monate nach Weinhebers Tod, grub er das Lied *Sankt Michael* für einen politischen Zweck wieder aus. Als er in die Schweiz emigrieren wollte, schenkte der Bayer, um die Grenze bei Dornbirn überschreiten zu können, das Manuskript dem französischen Kommandanten Comte d'Audibert und Major Moreau (noch einmal) als Verhandlungsmittel.⁹⁵

⁹³ Richard Strauss an Karl Böhm, 27.04.1945, in: *Richard Strauss – Karl Böhm. Briefwechsel 1921–1949*, hrsg. von Martina Steiger, Mainz 1999, S. 183.

⁹⁴ Politisch relevant ist: [o. A.] »Grüß aus der Heimat. Bei der Sphinx im Belvedere«, in: *Wiener Feldpost*, 15. April 1944, S. 14.

⁹⁵ Siehe Willi Schuh, »Zur Widmung der Alpensinfonie-Partitur von Richard Strauss an die Bibliothèque nationale in Paris«, in: *Schweizerische Musikzeitung* 11 (1971), S. 330 f.

Musikalisch-Elementares bei *Im Abendrot* von Richard Strauss

Reinhold Schlötterer

Im Abendrot gehört gewiss zu den wichtigsten Kompositionen der ganz späten Jahre von Richard Strauss. Es handelt sich freilich nicht um ein Lied, wie der vom Verleger Ernst Roth (Boosey & Hawkes) gewählte zugkräftige Sammeltitle *Vier letzte Lieder* glauben macht, Strauss nannte Derartiges gewöhnlich ›Orchestergesang‹ – im konkreten Fall lautet das Titelblatt des Partituraautografs: »Im Abendrot. | (Freiherr von Eichendorff) | für eine hohe Singstimme | mit großem Orchester«.¹ Auch aus den normalen Maßen eines Strauss'schen Orchestergesangs fällt *Im Abendrot* durch seine unproportioniert ausgedehnten Orchesterteile an Anfang und Ende heraus, sodass man beinahe von einer Orchesterkomposition mit eingebettetem Gesangsteil sprechen möchte. Der kompositorische Schwerpunkt, gleichsam die Summe des Ganzen, liegt unüberhörbar in dem *sehr langsam* auszuführenden 21-taktigen, die Schlussworte des Gedichts und des Gesangs instrumental vertiefenden Orchesterepilog.²

Dass Strauss während der Komposition von *Im Abendrot* an einen Zyklus gedacht haben konnte, wage ich zu bezweifeln.³ Im Titel des Autografs vermerkt er unten sarkastisch: »Nachlass.« Ich halte *Im Abendrot* aus verschiedenen Gründen für einen Sonderfall, für einen ›Solitär‹, den man in der heutigen Konzertpraxis ruhig auch einmal ohne die üblichen Hesse-Gesänge aufführen oder auch mit anderen Gedichtversionen kombinieren könnte und sollte; infrage käme etwa das frühe, durch das gemeinsame »Ruhe«/»ruhen wir« verwandte *Ruhe, meine Seele!* op. 27/1 von 1894, das sich Strauss, ohne jeden äußeren Anlass, als einziges seiner frühen Klavierlieder, 1948 in der Schweiz, beinahe zeitgleich mit *Im Abendrot*, nochmals vornahm und für

1 D-GPrsa TrV_296_q00925.

2 Tatsächlich kommt es erst im Orchesterepilog zur vollen Bläserbesetzung, indem die auf der ersten Partiturseite angegebene, aber noch 74 Takte lang schweigende Trompete 3 sich ab dem Schlusswort des Gesangs »Tod?« den von Anfang an beteiligten Trompeten 1 und 2 zugesellt, um nun zu dritt (mit Dämpfer) volle Dreiklänge (Ces-Dur, Es-Dur) zu bilden.

3 Später jedoch hatte Strauss möglicherweise einen geschlossenen Hesse-Zyklus im Auge. In Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 142, das eine Skizze zu *Beim Schlafengehn* und die Gedichtniederschrift zu *September* enthält, findet sich auch das Skizzenfragment zu einem Orchestergesang nach Hesses *Nacht*, ebenso die Textniederschrift eines weiteren Gedichts von Hesse, nämlich *Höhe des Sommers*.

Gesang und großes Orchester bearbeitete. Nicht zuletzt vom langen Zeitraum der Entstehung her hebt sich *Im Abendrot* heraus: Im Gegensatz zu den dann zügig in Reihe entstehenden Hesse-Vertonungen trug Strauss die Idee zu dem Eichendorff-Gesang Jahre mit sich herum.⁴

Was schon bei einem ersten, unbefangenen Anhören von *Im Abendrot* auffallen muss, ist die Dominanz reiner, nicht mit Dissonanzen aufgeladener oder durch Dissonanzen verstreuter Dreiklangsgebilde:⁵ am Anfang des Werks gleich fünf Takte reines Es-Dur, zum Abschluss eine ganze Serie reiner Klänge, auf die wir später noch genauer eingehen werden.

Auch die Singstimme ist, gemessen am Maßstab Strauss'scher Gesangslinien, merkwürdig zurückgenommen.⁶ Eine Gesangsmelodie im strengen Sinn des Worts entfaltet sich eigentlich nicht: Es gibt viele Tonrepetitionen (z. B. bereits zu Beginn drei Mal hintereinander der Ton *b*),⁷ und schon bei dem ersten Hauptwort des Gedichts »Not« bleibt die Melodie auf einer ganzen Note stehen; immer wieder skalisch gebundene Abwärtsbewegung; im Zentrum des Textes, bei der titelgebenden Stelle »So tief im Abendrot«, eine schmucklose Es-Dur-Akkordbrechung; als einziges gestalthaft geprägtes Motivelement (T. 41 und 46) eine aufschwungartige, im Orchesterprolog

-
- 4 Die Stationen des Entstehens sind: Gedichtniederschrift 1 (»Ouchy 3. April 46«, D-Mbs Mus. ms. 18759), Skizzenfragment (wohl 1947, D-GPrsa Tr. 136), Gedichtniederschrift 2 (wohl 1947, Schweizer Tagebuch, Faksimile bei: Timothy L. Jackson, »*Ruhe, meine Seele!* and the *Letzte Orchesterlieder*«, in: *Richard Strauss and his World*, hrsg. von Bryan Gilliam, Princeton, NJ 1992, S. 90–137, hier S. 104), Particell (»Montreux 27. April 1948«, D-GPrsa TrV_296_q00926), Partitur (»Montreux, 6. Mai 1948«, D-GPrsa TrV_296_q00925). Die eben genannte, noch das »ruhn wir beide« beibehaltende und bereits mit »überm stillen Land« abbrechende Skizze in Tr. 136 verweist kaum auf die spätere Komposition (Eichendorffs Gedicht im unveränderten Wortlaut ist wiedergegeben im Anhang, S. 511; zu Strauss' Änderungen siehe S. 507–509). Immerhin steht schon die Tonart Es-Dur fest, und in Takt 15 ist mit dem Zusammenklang *f/es/as/ces* – in einer signifikanten Stellung nach dem von Strauss deutlich aus dem Kontext herausgehobenen Wörtchen »nun« – schon ein persönliches Zurückblicken auf Wagners *Tristan* vorgesehen. Vgl. die Übertragung der Skizze bei Jackson, »*Ruhe, meine Seele!* and the *Letzte Orchesterlieder*«, S. 123.
 - 5 Ein Kriegsblinder – begabt mit einem erstaunlichen Gehör für das harmonisch Wesentliche –, der in den 80er-Jahren regelmäßig meine Harmonik-Seminare an der Münchner Universität besuchte, platzte unmittelbar nach Anhören einer Einspielung von *Im Abendrot* geradezu heraus: »Das sind ja lauter reine Klänge!«
 - 6 Auf die für Strauss' Gesangslinien so kennzeichnenden, oft hoch liegenden Vokalisieren (wie z. B. *Frühling*, T. 17–20; *September*, T. 32–35; *Beim Schlafengehn*, T. 43–49) wartet man hier vergebens. Und schon ein erster Blick auf die Noten zeigt uns bei den Hesse-Stücken eine starke, ja stilbestimmende Präsenz von Sechzehntelwerten, wogegen bei *Im Abendrot* als kürzester Wert das Achtel auftritt, und dadurch statt eines »floral« und feingliedrig bewegten Stils ein sehr gemessener Eindruck entsteht.
 - 7 Freilich kein gleichmäßiger Auftakt, vielmehr mit der Folge: drei, zwei und ein Viertel etwas rhythmisch Durchformtes.

(T. 9, 13, 16 und 18) schon vorweggenommene große Sext;⁸ und schließlich gerät der melodische Verlauf auch wieder ins Stocken: »Ist dies – etwa – der Tod?«

Extrem zurückgenommen ist über die ganze Komposition hinweg auch die Dynamik: Abgesehen von dem Fortepiano des Anfangs und einem entsprechenden Sforzato bei dem Neuansatz einer auf den Anfang zurückbezogenen Instrumentalstelle herrscht – wohl einmalig bei einem Orchestergesang von Strauss – eine durchgängige Piano / Pianissimo-Haltung.⁹

»Augenfällig«, schon bei einem ersten Blick auf Partitur oder Klavierauszug, ist ferner die metrisch großflächige Anlage des Ganzen, bildhaft gesagt: das ruhige Atmen dieses Orchestergesangs. Als Tempo vorgezeichnet ist zwar ein *Andante* im C-Takt, also 4/4, aber die lange, teilweise sogar über mehrere Takte hinweg ausgehaltenen Klangfundamente und die übergeordnete Bewegung in ganzen und halben Noten lassen erkennen, dass hier strukturell ein *Alla breve* gegeben ist; nur so lässt sich auch verstehen, wie unauffällig fließend im Gesangsteil die vier Viertel (2/2) zwischendurch auf 3/2 ausgedehnt werden können. Jedenfalls ist die Grundtendenz zum Lapidar-Weiträumigen nicht zu übersehen.¹⁰

Alle vier genannten Kompositionsbereiche: die reinen Klänge, die Zurückhaltung im Melodischen und Dynamischen, die großgliedrige Metrik, gehören schon zu dem, was ich bei *Im Abendrot* mit »musikalisch elementar« umschreiben möchte. Genauer-

8 Dieses Motiv erinnert an Carl Maria von Webers *Oberon*-Ouvvertüre (von Strauss selbst in anderem Zusammenhang als Notenbeispiel zitiert: *BE*, S. 57).

9 Ein einziges Mal (T. 29) wird mit einem Crescendo ein kurzes, gleich wieder zurückgenommenes Mezzoforte erreicht, ein zweites, im Particell bei »So tief im Abendrot« noch vorgesehenes Mezzoforte wird in der Partitur auf Piano zurückgestuft. Dass Strauss auch einzelne Instrumente oder Instrumentengruppen durch eigene dynamische Bezeichnungen hervor- oder zurücktreten lassen kann, gehört zum Wesentlichen seiner »Orchesterpolyphonie«. Vgl. hier etwa das Mezzoforte der beiden B-Klarinetten in Takt 31.

10 Sowohl die Piano-Haltung als auch das strukturelle *Alla breve* sind schwer zu bewältigende Hürden für eine werkgerechte Aufführung. Es ist sicher nicht leicht, ein mehr als 80-köpfiges Orchester ohne Verlust an Intensität auf ein permanentes Piano einzuschwören. Und es ist, wovon zahlreiche Konzerte und Einspielungen auf Tonträgern zeugen, anscheinend wirklich schwierig, das richtige, dem *Andante* gerecht werdende Anfangstempo zu finden – ab Takt 56 wird das Tempo dann ohnehin *noch ruhiger, immer langsamer* und schließlich *sehr langsam*. Dadurch, dass Kurt Masur (Jessye Norman, Gewandhausorchester Leipzig, 1983) schon das *Andante* extrem langsam beginnt, beraubt er sich der Möglichkeit, den im Werk gemeinten Prozess des Langsamwerdens ab »O weiter, stiller Friede!« adäquat zur Geltung zu bringen (Spieldauer bei ihm insgesamt 9:54 Minuten); Daniel Barenboim (Anna Netrebko, Staatskapelle Berlin, 2014) braucht 8:11 Minuten, Herbert von Karajan (Anna Tomowa-Sintow, Berliner Philharmoniker, 1986) 7:16 Minuten, wogegen Wolfgang Sawallisch (Barbara Hendricks, Philadelphia-Orchester, 1996) – die von mir favorisierte Aufnahme – relativ zügig beginnend auf 6:30 Minuten kommt. – Gegen jegliches Zerdehnen und Verschleppen, wie es heutzutage immer mehr überhandnimmt, wandte sich bereits Strauss explizit im Falle *Parsifal*: »Dirigenterfahrungen mit klassischen Meisterwerken«, *BE*, S. 66–68 (Abschnitt »Nach der Direktion des »Parsifal« [Sommer 1933]«).

hin möchte ich darunter aber Mehrstimmigkeits-Prozeduren verstehen, die aus der Satztradition herausfallen, sie geradezu negieren, aber keineswegs durch Strauss'sche Ballungen, vielmehr umgekehrt durch ein Zurückgehen auf einfache, sozusagen noch nicht vom Satz durchformte musikalische Phänomene; von der normativen Satztradition her gesehen grobe Regelwidrigkeiten, die einem strengen Musiktheoretiker mehr als ein Stirnrunzeln verursachen würden.

Gleich zu Anfang des Gesangsteils, bei »Wir sind durch Not«, sieht man sich mit elementar dargebotenen, jeden Theoretiker erschreckenden Quint / Oktav-Parallelen konfrontiert (Abb. 1). Hat Strauss übersehen, dass seit dem 15. Jahrhundert solche rohen, den Komponisten disqualifizierenden Parallelen als ein Tabu des Komponierens gelten? Die »schlimmste« Stelle ist dabei, wenn nach vorausgehenden, auf das Orchester beschränkten Parallelen mit dem Wort »Not« nun auch noch die Singstimme einbezogen ist, sodass buchstäblich, Ton für Ton, eine alles erfassende parallele Quint / Oktav-Versetzung vom Es-Dur-Dreiklang zum g-Moll-Dreiklang (III. Stufe) stattfindet, ein Vorgang, der darüber hinaus ebenso parallel wieder nach Es-Dur zurückgeführt wird.¹¹

Es gilt nun ganz allgemein die Regel: Je elementarer die Stimmführungsvorgänge sind, desto eindrucklicher treten die dergestalt verbundenen Klänge hervor, hier also unüberhörbar prägnant: Es-Dur – g-Moll – Es-Dur, nachfolgend Ces-Dur.¹² Der durch Parallelen besonders herausgehobene »herbe« und eine ganze Note ausgehaltene g-Moll-Akkord der III. Stufe ist daneben auch durch eine Leitton / Zielton-Verbindung (*b*)-*d*-(*b*)-*es* in Singstimme und Orchester mit dem nachfolgenden, in Ces-Dur aufleuchtenden Klang (statt einer ganzen Note nun ein kurzes Melisma) in Beziehung gesetzt, zweifellos eine musikalische Entsprechung zu den von Eichendorff im Gedicht in Verbindung gebrachten Textworten »Not« und »Freude«.

11 Um Missverständnisse auszuschließen: Bei dem großen Orchester des 19. / 20. Jahrhunderts hat man zu unterscheiden zwischen (tabuisierten) Satzparallelen und instrumentatorisch bedingten (musikästhetisch problemlosen) Orchesterparallelen. Unisono- und Oktavkopplungen (-parallelen) in der Partitur sind angesichts des vielstimmigen Klangkörpers eine Selbstverständlichkeit. Klangtechnisch möglich und wirksam sind aber auch bestimmte Quintverdopplungen (-parallelen), wie sie Strauss bei *Im Abendrot* etwa in Takt 93f. in den Celli II anwendet (siehe Anhang, S. 514). Diese mit dem Klangphänomen der Naturtonreihe zusammenhängende Orchestertechnik erinnert an Orgelregister wie Sesquialtera (Quinten) oder Mixtur. Darüber hinaus begegnen wir bei Strauss auch »koloristischen« Quintverdopplungen im klanglichen Oberbau, zum Beispiel bei *Die Frau ohne Schatten*, dritter Aufzug, Ziffer 2.

12 Einer solchen innerkompositorisch wirksamen Regel entspricht es auch, wenn Strauss die restriktive Komplexität von Einzelklängen (»reine« Dreiklänge!), von der schon die Rede war, dadurch kompensiert, dass er tatsächlich alle zwölf Stufen der chromatisch-enharmonischen Halbtonreihe ins Spiel bringt, lediglich die Klangstufe E trägt als Bass von Takt 41 (im Kontrabass pizzicato!) nur einen Quartsextklang (*e / a / cis*). Strauss' Klangspektrum umfasst (in skalar fallender Reihe angeordnet und Septakkorde eingeschlossen) also: Es / es | D / d | Des / Cis | c | Ces | B / b | A | As / as | G / g | Ges / fis | F / f | E (= Quartsextbass) | Es.

The musical score is for Richard Strauss's *Im Abendrot*, measures 21-28. It is written for voice and piano. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a boxed 'B' and the lyrics 'Wir... sind durch Not und Freu - - - de ge - gan - - gen Hand in Hand;'. The piano accompaniment features a variety of textures and dynamics, including *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). The score is divided into two systems, each with a vocal staff and a grand staff for piano.

Abb. 1: R. Strauss, *Im Abendrot*, T. 21–28¹³

Poetisch auffallend ist des Weiteren, wie Eichendorff – über das normale, Vers und Strophe bindende Reimschema hinaus – mit dem das ganze Gedicht übergreifenden Reim »[...] durch Not / [...] der Tod?« zusätzlich Anfang und Schluss verklammert. Darauf reagiert auch Strauss, indem er die Schlusssstelle »... der Tod?« – wie anfangs »... durch Not« – wiederum durch eine elementare und theoriwidrige Quint/Oktav-Parallele mit Leittonverbindung auszeichnet, zunächst b-Moll – Ces-Dur (Trugschlussstufe von es-Moll), im Epilog dann, konstruktionsgleich und endgültig, d-Moll – Es-Dur (siehe Anhang, S. 513 f., T. 74 f. bzw. 88 f.). Auch hier gilt, dass die auf diese »radikale« Weise verbundenen Klänge von besonderer Ausdruckskraft sind: Auf ein düsteres d-Moll folgt ein die Haupttonart repräsentierendes »heroisches« Es-

13 Entnommen aus: GAL III, S. 191–196 (*Im Abendrot*, Klavierauszug von Ernst Roth), hier S. 192. Zur originalen Orchesterfassung von *Im Abendrot* siehe GAL IV, S. 557–568.

Dur.¹⁴ Diese zweite Parallelen-Stelle ist allerdings deshalb weniger spektakulär – oder soll man sagen: noch auffallender –, weil sich die Gruppe der tiefen, klangtragenden Bassinstrumente (Celli II / Kontrabass und tiefste Bläser) in einem Terzfall von der Parallele absplattet und statt eines echten Schlussklangs einen merkwürdigen, wiederum theoriefremden Quartsextklang generiert (siehe Anhang, S. 514, T. 88 f.), über den noch zu sprechen sein wird.

Mit einem dritten Fall elementarer Parallelführung in Quinten bei *Im Abendrot* hat es eine besondere Bewandnis: Während die vorausgehend aufgezeigten Satzparallelen ganz vom Komponisten gestaltet sind, das heißt gerade so und nicht anders gesetzt wurden, haben wir es nun mit Quintparallelen zu tun, die nicht konstruiert werden müssen, die vielmehr schon dem zwölftönig chromatisch-enharmonischen System direkt und unveränderlich innewohnen und derer sich der Komponist, wie man sagen kann, jeweils nur bedienen muss. Die Quinten *es / b–d / a*, die zunächst bei »Ist dies ...« am Beginn der Schlusszeile von *Im Abendrot* auftreten (siehe Anhang, S. 513, T. 70 f.), sind von dieser Herkunft und Beschaffenheit. Ein kleiner systematischer und historischer Exkurs mag etwas zum Verständnis solcher »autonomen« Parallelen beitragen.

Exkurs

Analog zu der schon im Diatonischen naheliegenden Möglichkeit, bei einem beliebigen Dreiklang durch Wechsel zwischen großer und kleiner Terz – bei stabiler Quinte – unmittelbar Dur in Moll und Moll in Dur zu verwandeln, trägt das chromatisch-enharmonische System die weitergehende Möglichkeit in sich, an jeder Stelle der zwölftönigen Skala durch eine Halbtonverschiebung von Dreiklangsaußentönen (Quinten) – jetzt bei stabiler Terz – die beiden Tongeschlechter unmittelbar nebeneinanderzustellen.¹⁵ Die dabei auftretenden Quintparallelen der Außentöne sind dabei Teil der Sache selbst.

14 Eine derartige viertönige Parallelverschiebung: reiner Mollklang der VII. Stufe (Leitton) zum reinen Durklang der Schluss-Stufe ist etwas bis dato geradezu »Unerhörtes«, demgegenüber eine gewohnte V-I-Verbindung beinahe trivial und abgenützt wirkt. Die Leitton / Schluss-ton-Verbindung der Klangfolge d–Es korreliert auch mit dem wenige Takte vorher (T. 82 f.) umgekehrten Halbtonschritt der Akkorde es–D; beide – klanglich sehr ausgeprägten – Geschehnisse gehören im Sinne eines sich Öffnens und wieder Schließens eng zusammen. – In ihrer Ausdruckskraft der Strauss'schen Klangfolge vergleichbar sind am ehesten bestimmte Schlussklauseln (z. B. die sogenannte Doppelleittonklausel) in mittelalterlicher Musik.

15 Es ist jedoch anzufügen, dass offenkundig bei dieser Konstellation der Halbtonschritt stets abwärts führt, also auf Moll Dur folgt, für das Umgekehrte, also aufwärts von Dur zu Moll, kenne ich keinen Beleg. Die Takte 92 / 93 (siehe Anhang, S. 514) sind kein Gegenbeispiel, denn bei den durch eine kompositorische und instrumentatorische Zäsur separierten Klangstufen Ces–Dur–Quartsextklang / c–Moll–Grundklang besteht kein Stimmführungs-Zusammenhang.

Am ehesten bekannt geworden ist die Moll / Dur-Quinte bei Franz Schuberts Lied *In der Ferne* D 957 / 6 (T. 17 f. und 46 f.), in dem Schubert nämlich – so August Wilhelm Ambros – »nachstehenden (wirklich horribeln) Zug angebracht«¹⁶ hat; »horribel« ist für Ambros die im Halbton nach unten verschobene Quinte *h / fis–b / f*, deren erste Stelle in Schuberts Lied er auch als Notenbeispiel bringt.¹⁷

Bei Richard Wagner tritt diese spezifische Klangverbindung zu Anfang der vierten Szene des zweiten Aufzugs *Walküre*, wenn Brünnhilde Siegmund den Tod verkündet, in Gestalt des sogenannten Schicksalmotivs achtfach auf,¹⁸ wobei dem Durakkord jedes Mal eine Sept zugefügt ist. Wagner verstand es allerdings, die offene Parallele instrumentationstechnisch zu verdecken, was aber natürlich an der Klangstruktur selbst nichts ändert. Diese klanglich bemerkenswerte Stelle Wagners wird in der Strauss nahestehenden *Harmonielehre* von Rudolf Louis und Ludwig Thuille denn auch wegen der enharmonischen Identität von *f* und *eis* als »Literaturbeispiel für Enharmonik« gebracht (Abb. 2), ohne jedoch auf die strukturelle Verflechtung mit Quintparallelen Bezug zu nehmen.¹⁹



Abb. 2: Notenbeispiel aus der *Harmonielehre* von R. Louis und L. Thuille

Wirklich aufregend ist nun, dass schon Johann Sebastian Bach die innere, dem Tabu des Quintenverbots übergeordnete Stimmigkeit einer solchen Moll / Dur-Variante (a-Moll / As-Dur) erkannt und in einem Recitativo der Kantate *Gelobet seist du, Jesu Christ* BWV 91 in gültige Komposition umgesetzt hat (Abb. 3).

16 August Wilhelm Ambros, *Zur Lehre vom Quinten-Verbote*, Leipzig o. J. [1859], S. 21.

17 Die Schubert-Stelle ist auch bei Franz Krautwurst einbezogen, der sich in zwei Aufsätzen (»Die »Pseudovariante«, ein harmonisches Phänomen beim jüngeren Bartók«, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 [1984], S. 125–132, und »Zur Kadenzbildung mittels Pseudovariante«, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 1 [1992], S. 149–154) mit diesem, von ihm als »Pseudovariante« bezeichneten Moll / Dur-Wechsel auseinandergesetzt hat; auf Wagner und Strauss geht er nicht ein.

18 Genau genommen zweifach vier Mal, denn es handelt sich um eine dramaturgische Anlage, bei der eine Szene zunächst nur als bloß schauspielerisches Agieren zu Musik auf die Bühne gestellt wird und erst in einem zweiten Durchgang, mit der gleichen Musik, auch Gesang dazukommt.

19 Vgl. Rudolf Louis und Ludwig Thuille, *Harmonielehre*, München 1913, S. 376.

die-se Lie-be rüh-ren; er kömmt zu dir, um dich vor sei-nen Thron durch die-ses Jam- - -
mer-tal zu füh-ren.

Abb. 3: J. S. Bach, Gelobet seist du, Jesu Christ, Nr. 4: Recitativo O Christenheit!, T. 7–13²⁰

Aufmerksam auf diese Bach-Stelle wurde ich durch die von Heinrich Schenker im Faksimile edierten handschriftlichen Blätter von Johannes Brahms *Oktaven und Quinten u. A.*²¹ Angesichts dieser Stelle notiert Brahms dort für sich »absichtliche Quinten« und denkt dabei wahrscheinlich an eine die Quinte legitimierende Wortausdeutung für »Jammertal« (»um dich vor seinen Thron / durch dieses Jammertal zu führen«), während Schenker aus der Sicht seiner Theorie nur trocken kommentiert: »Quintgang [...] behebt die üble 5–5-Folge über A und As«.²² An eine systembestimmte Rechtfertigung dieser spezifischen Quintparallele denken beide offenkundig nicht.

Am Rande bemerkt: Die Endsilbe von »Jammertal« zeichnet Bach durch einen auf das Schließen des Rezitativs in C-Dur bezogenen Neapolitanischen Sextakkord *f/as/des* aus, was im gegebenen harmonischen Zusammenhang die enge Verwandt-

20 Entnommen aus: Johann Sebastian Bach, *Kantaten zum 1. Weihnachtstag*, hrsg. von Alfred Dürr (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke I.2), Kassel u. a.: Bärenreiter 1957, S. 156 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel).

21 Vgl. Johannes Brahms, *Oktaven und Quinten u. A.*, hrsg. von Heinrich Schenker, Wien o. J. [1933].

22 Ebd., S. 9 (Brahms) und S. 16 (Schenker).

schaft mit der in diesem Exkurs ins Auge gefassten Moll/Dur-Dreiklangsverbindung bezeugt. Ist doch diese ›farbige‹ Subdominant-Alternative (*f/as/des* statt *f/a/d*) de facto nichts anderes als das für sich allein gesetzte zweite Glied der hier fokussierten Moll/Dur-Relation (*d/f/a-des/f/as*).

Wie weit können wir in der Musikgeschichte noch zurückgehen, um auf jenes das Tabu der Quintparallelen suspendierende Klangphänomen zu stoßen? In Claudio Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* folgen bei den Textsilben »e'l piè« (»Ella già sente / morirsi e'l piè le manca egro e languente«) tatsächlich die Quinten *h/fis* und *b/f* (T. 336 f.) aufeinander, unsicher ist nur die Terz. Alle mir bekannten Editionen verlangen auch hier einen Halbtonschritt, also *dis-d*, das Resultat sind dann naturalistisch im Halbtonschritt nebeneinandergestellte, gleichgebaute Durklänge. Aber sollte nicht doch eher eine stabile Terz *d* (statt *dis*) die beiden Klänge zusammenhalten und damit den ersten greifbaren Beleg für die Moll/Dur-Quintparallelen bilden? – Nun aber wieder zum 20. Jahrhundert und zu Richard Strauss!

Bemerkenswert ist, wie er im letzten Abschnitt von *Im Abendrot* die auf Quintparallelen gegründete Moll/Dur-Variante nicht nur als einen flüchtig vorübergehenden, durch seine unerwartete Klangwirkung bestechenden Einzelfall versteht,²³ wie er vielmehr dieses Klangphänomen geradezu ›thematisiert‹. Der beschriebenen Wendung kommt dadurch Gewicht zu, dass das, nach durchwegs dominierendem Es-Dur, nun mit einem Sforzato einsetzende es-Moll über nicht weniger als zweieinhalb Takte hinweg ausgehalten wird (Tempo: *immer langsamer*), belebt nur durch die punktierte Terzdrehfigur des Anfangs (T. 2 f.). In der Singstimme liegt die ›stabile‹ Terz *ges*, die mit dem Beginn des Fragesatzes »Ist dies ...?« enharmonisch zu *fis* verwechselt wird. Das nach es-Moll über Quint/Oktav-Parallelen erreichte D-Dur²⁴ ruht wiederum zwei volle Takte; zusätzlich aber steigt während dieses Ruheklangs, in Erinnerung an die frühe Tondichtung *Tod und Verklärung*, deren Verklärungsmotiv unüberhörbar aus der Tiefe emporkommt (siehe Anhang, S. 513, T. 71–73, Hornsolo).

Dieses Klanggeschehen wird später im Orchesterepilog nochmals aufgegriffen (ab T. 80) – nun ohne das Verklärungsmotiv, das dazwischen aber in einem ande-

23 Selbstverständlich gibt es bei Strauss auch die Einzelsetzung, z. B. *Arabella*, dritter Akt, Ziffer 139 (Quartsextlage gis-Moll/G-Dur); das Dur tritt genau dann mit einem Sforzato ein, wenn Mandryka sich umwendet und Arabella mit dem Glas Wasser sieht.

24 Es ist schon eindrucksvoll, wie hier innerhalb weniger Takte die beiden Möglichkeiten von Moll/Dur-Variantenbildung, die gewöhnliche mit der variablen Terz (*g* oder *ges* im *es/b*-Quintraumen) und die besondere mit der variablen Quint (*ges/fis* zu *es/b* und *d/a*) kompositorisch ›demonstriert‹ werden.

ren Kontext ein zweites Mal erklingen war. Stattdessen wird, den Gang zum F-Dur-Quartsextklang überbrückend, ein weiteres Mal die Moll / Dur-Variante eingeschaltet (fis-Moll / F-Dur in Quartsextlage, T. 84 f.), sodass diese ausdrucksstarke Klangbildung durch eine insgesamt dreifache und differenzierte Setzung gewissermaßen ver-räumlicht ist.²⁵

Der Quartsextklang, der in Takt 75 (analog T. 89) anstelle eines Grundklangs eintritt, wurde schon flüchtig erwähnt und dabei ebenfalls als elementar und ›theoriefremd‹ deklariert. Theoriefremd deshalb, weil er sich nicht in satzkonformen Standardsituationen (Akkordbrechung, Durchgang, Seitenbewegung, kadenzierend) einfügt, vielmehr absolut auftritt, wie wir es etwa bei naiver Volks-Dreistimmigkeit gewohnt sind. Bezeichnend für das Komponieren von Strauss ist aber wiederum, dass er auch dieses herausfallende Satzmoment, wie schon im Falle der auf Quinten gestützten Moll / Dur-Variante, nicht nur vereinzelt, quasi zufällig auftreten lässt, es vielmehr ›thematisiert‹, das heißt in einem umfassenderen Zusammenhang mehrfach zur Geltung bringt. Entsprechend ist der Orchesterepilog geradezu dominiert von derartigen Quartsextklängen. Kompositionsästhetisch und gehörmäßig bedeuten Quartsextklänge einen Schwebezustand – dem Klang fehlt gleichsam die Bodenhaftung –, wir dürfen auch daran denken, dass Eichendorffs Gedicht mit einem alles in der Schwebelassenden Fragezeichen endet. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang weiterhin, wie im Orchesterpart der Pauke durch das ganze Stück hindurch der Ton *es* niemals als Grundton eines Es-Dur-Dreiklangs zu spielen ist, sondern immer nur dessen Tonikaquinte *b*, sozusagen die unten liegende Quinte eines imaginären Quartsextakkords.²⁶

Quartsextklänge, die eben immer noch etwas offen – in der Schwebelassenden – sind, freilich kompositionstechnisch und -ästhetisch nur in Ausnahmefällen schlussfähig.²⁷ Auch *Im Abendrot* schließt deshalb nach all den Schwebeklängen letztendlich mit drei lapidaren, ganztaktig ausgehaltenen Grundklängen der VI., V. und I. Stufe.²⁸ Es klingt so, als ob Strauss auf die bange Frage »Ist dies etwa der Tod?« antworten

25 In diesen Takten arbeitet Strauss mit einer besonderen Satz- und Orchestertechnik, bei der die motivisch gebundenen Außenstimmen (punktiertes, im Terzintervall kreisendes Motiv wie am Anfang) in Oktaven geführt werden.

26 Darauf wies zuerst Jürgen Eppelsheim hin (»Im Abendrot«, in: *Compositionswissenschaft. Festschrift für Reinhold und Roswitha Schlöterer zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Edelmann und Sabine Kurth, Augsburg 1999, S. 281–296, hier S. 284 [Anm. 14]).

27 Wir denken dabei etwa an den Quartsext-Nachhall des zweiten Satzes von Beethovens Siebter Symphonie oder an das Strauss-Lied *Morgen* op. 27/4 (auch in der Orchestrierung, wo typischerweise das Horn 1 den Tieftönen des Quartsextklangs übernimmt).

28 Ob Strauss bei dieser Klangfolge auch auf die drei als Stufen und Lagen identischen, markant herausgehobenen Klänge im *Rosenkavalier* (dort in As-Dur) zurückblickte, wenn Octavian im zweiten Aufzug (Ziff. 115) zu Sophie sagt: »[Für sich und mich muß Sie sich wehren und bleiben (Sophie: »Bleiben?«)] was Sie ist.«?

wollte »Ja, der Tod!«, wobei er, als versöhnlichen Rückblick auf ein noch ungetrübtes Leben, in die feierlich ernsten Es-Dur-Schlussakkorde zweifach die gleich den Lerchen schwirrenden Triller der Piccoloflöten hineinklingen lässt.

Die dem Gedicht Eichendorffs eignende sprachliche Vollkommenheit und Eichendorffs konsequente ›Gedichtdramaturgie‹ machen es einem Komponisten²⁹ wohl nicht schwer, es als Wortlaut und als inneres Geschehen, wortgetreu, wie es vom Dichter abgefasst ist, in ein musikalisch überzeugendes Ganzes umzusetzen: zuerst ein Perfekt »Wir sind ... gegangen«, dann in Jetztzeit »ruhn wir beide«, ein energischer Imperativ »Tritt her« und schließlich eine Frage in die Zukunft »Ist das etwa ...?« Warum aber fühlt sich Strauss dann doch bewogen, in den absolut stimmigen Text des Dichters mit zwei kleinen und auf den ersten Blick unbedeutenden Änderungen einzugreifen?

Dass er in der letzten Verszeile »das« durch »dies« ersetzt, ist freilich eine nur formale, wenn auch sprachlich sehr feinfühligte Konsequenz aus der deklamatorischen Spreizung dieser Zeile in drei zweisilbige Singeinheiten: »Ist dies – etwa – der Tod?« Wegen der kompositorisch realisierten Unterbrechung nach der zweiten Silbe »das« musste dieses Pronomen – sozusagen als Zwischenschluss – zu »dies« verstärkt werden. Gravierender ist, wie Strauss aus »ruhn wir beide« ein »ruhen wir« macht und damit die poetisch unentbehrliche Reimbindung »Freude« / »beide« aufopfert. Wenn wir uns Strauss' Komposition dieser Stelle ansehen (Abb. 4), verstehen wir aber sogleich, was mit dieser Änderung gemeint und gewonnen ist.



Abb. 4: R. Strauss, *Im Abendrot*, T. 29–32³⁰

29 *Im Abendrot* wurde mehrfach als Klavierlied vertont. Bekannt geworden sind mir die Kompositionen von Karl Rausch, *Elf Eichendorff-Lieder*, Leipzig und Wien 1925, S. 11–13, Hermann Zilcher, *Eichendorff-Zyklus*, Leipzig o. J. [1928], S. 39–41, und Ernst Pepping, *Haus- und Trostbuch*, Band 4, Kassel und Basel 1949, S. 163–166.

30 Entnommen aus: GAL III, S. 192.

Es kam ihm offenkundig darauf an,³¹ das sinntragende und für ihn anscheinend gedanklich und emotional zentrale Verbum »ruhn« in der gebotenen Deutlichkeit und Breite als »ruhen wir« – und nicht nur unbetont vorübergehend wie ursprünglich »ruhn wir beide« – zur Geltung zu bringen. Durch die Änderung in »ruhen wir« ist zudem das »wir« ans Ende der Verszeile gerückt und damit in einer spürbar stärkeren Position – man spreche beide Versionen einmal laut vor sich hin.³² Im Zeichen der »Ruhe« lässt Strauss in Takt 31 sogar das sonst unentwegt pulsierende Dreiachtel-Begleitmotiv für einen Augenblick verstummen, vor allem aber zeichnet er »ruhen wir« mit einem getragenen Melisma aus, und zwar eingebaut in die elementare, seit dem 15. Jahrhundert relevante Mehrstimmigkeitsformel der sogenannten Romanesca.³³ Bei dem aufgewerteten »Wir« denkt Strauss wohl wieder an die lange währende Lebensgemeinschaft mit seiner Frau Pauline, wie schon vorher bei »Wir sind durch Not und Freude ...« und später bei »dass wir uns nicht verirren«.

Auch das nachfolgende und letzte »Wir«, bei dem Eingeständnis »Wie sind wir wandermüde –«, betont das Gemeinsame. Der Schwerpunkt dieser vorletzten Gedichtzeile liegt aber diesmal nicht auf dem »wir«, sondern auf dem bei Strauss als melodisch gestalthafte Einheit (*b-f-as-ges*) zu singenden – und zu spielenden – »wandermüde«, das er vermittelt einer seufzerartigen Viertelpause aus dem übergreifenden Sextabstieg *es-ges* der Singstimme heraushebt. Aus der Perspektive des 84-jährigen Richard Strauss, der gegen Ende seines Lebens, zusammen mit seiner Frau, in der Schweiz von Hotel zu Hotel »wanderte«, dürfte dieses »wandermüde« geradewegs ein Identifikationswort gewesen sein, und spätestens hier müsste uns voll bewusst werden, wie eng er den Eichendorff-Text auf sich und seine Lebenssituation bezog.³⁴

31 In der in Anm. 4 genannten ersten Skizze blieb Strauss noch beim Wortlaut von Eichendorff.

32 »Wir«-Gedichte sind bei Eichendorff, wie allgemein in einer Zeit, die primär das einzelne, aus sich heraus sprechende »romantische« Subjekt im Auge hat, die große Ausnahme.

33 Das Mehrstimmigkeits-Gebilde der Romanesca verbindet – meist abwärtsgerichtet – ineinander verhakte Quartan einer Unterstimme (hier *c-g* plus *as-es*) mit skalisch durchgehender, oft in Terzen geführter Bewegung der Oberstimmen (hier ausgeterzt *es-d-c-b*). In der neueren Musikgeschichte berühmt ist die dreigliedrige Romanesca in Mozarts *Zauberflöte* (Duett Nr. 7: *es-b-c-g-as-es-[f]* bei den zwei Mal *sotto voce* gesungenen Worten: »Mann und Weib, und Weib und Mann«).

34 Die autobiografische Ausrichtung war für Willi Schuh, Straussens Vertrauten in den letzten Schweizer Jahren, nicht zweifelhaft (»Vier letzte Lieder von Richard Strauss«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 02.06.1950, hier zit. nach: Franz Trenner, *Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, München 1954, S. 84); Schuh konkretisiert in seinem Artikel den Bezug auf die Biografie allerdings nur an dem »zweimal zart und feierlich intonierte[n] Verklärungsthema aus [...] »Tod und Verklärung«, während ich mich berechtigt glaube, das umfassender zu sehen. – Den oben (Anm. 29) genannten textgleichen Liedvertonungen von Rausch, Zilcher und Pepping fehlt, wenn ich nicht irre, jegliche Selbstbezogenheit. Man muss also klar unterscheiden: Diese drei Komponisten setzen die Töne objektiv »darstellend«, sozusagen in dritter Person, wogegen Strauss in erster Person spricht und sich mit den Worten geradezu existentiell verbündet.

›Wandern‹ ist bei Eichendorff und daran anschließend auch bei Strauss eine Chiffre für den Lauf des Lebens, gegen dessen Ende hin man »wandermüde« geworden ist.³⁵ »Wie sind wir wandermüde –«: Diese vorletzte Verszeile des Gedichts ist für Strauss auch musikalisch so wesentlich für das Ganze, dass er sie als noch textlosen melodischen Abwärtsgang schon im Orchesterprolog vorausschickt (T. 10–12) – niemand kann hier beim ersten Hören bereits etwas von der nachfolgenden Textbindung ahnen –, und dass er sie, nachdem sie im Gesang mit ihrem inhaltlich gewichtigen Text zur Geltung gekommen war, im Epilog nochmals aufruft, und zwar dieses Mal in einem großen Bogen, verbunden mit dem erneuten Erklingen des Verklärungs-motivs aus *Tod und Verklärung*, das melodisch aus der Ces-Dur-Quartsextlage von »der Tod« herauswächst: Der Ton *es* (T. 78) am Scheitelpunkt dieses melodischen Bogens ist als Anklang an den Tristan-Akkord harmonisiert (das an sich oben liegende *as* des Klangs *f/ces/es/as*, enharmonisch gleich *f/h/dis/gis*, ist dabei in den Bass hinuntergespiegelt, siehe Anhang, S. 513). Und mit der Wahl der von Anfang an feststehenden Haupttonart Es-Dur ist die ›heroische‹ Seite eines Künstlerlebens angesprochen – wer denkt bei Es-Dur nicht an Beethovens *Eroica* und bei Strauss an *Ein Heldenleben*? Strauss blickt mit diesen Andeutungen auf Momente seines Künstlerlebens zurück. Deutlicher könnte er kaum sagen, wie sehr er den Gedichtstext auf sich bezog, wie er sich mit dessen Aussage identifizierte.

Eichendorffs Text aufgreifend lässt Strauss auch die »zwei Lerchen« in Gestalt zweier trillernder Flöten »nachträumend in den Duft« aufsteigen, was gerne als naturalistisch illustrativ belächelt wird. Sind aber die Lerchen in diesem Eichendorff-Gedicht, wie dann auch bei Strauss, nicht eine Verschlüsselung, eine Chiffre, ein Sinnbild unbefangenen Lebens in einer von Todesahnung getragenen Sphäre? Bezeichnend für das Komponieren von Strauss – und für die der Musik eigenen Möglichkeit eines Zugleichs von verschiedenen Konnotationen – ist, dass er, wie schon erwähnt, in der endgültigen Partitur (noch nicht im Particell!)³⁶ die Lerchentriller selbst in das abschließende Es-Dur (T. 95 f.) hinüberklingen lässt, nun eine Oktave höher, auf Piccoloflöten verschwebend: ein ›Nachträumen‹ in Vergangenes, ein melancholisches ›Es war einmal ...‹.

35 Eichendorff arbeitet in seinem Gedichtwerk sehr stark mit solchen Chiffren oder Vokabeln: »wandern« – selbst »wandermüd« kommt öfter vor –, »Thäler«, »Einsamkeit«, die »Lerchen« oder das »Abendrot« – auch an anderer Stelle gereimt auf »Tod« – sind bei ihm geradezu feste Topoi, Metaphern. Wie er freilich solche Vokabeln bei *Im Abendrot* nicht nur poetisch volksliedhaft verwendet, sondern zu einem existentiellen Ganzen zusammenfügt, ist in seinem Werk, soweit ich sehe, ohne Äquivalent. – Dass er an der entsprechenden Stelle des Gedichts nicht Lerchen schlechthin, sondern genau zwei Lerchen – bei Strauss dann zwei Flöten – auftreten lässt, bezieht sich natürlich auf die Zweizahl des im Gedicht gemeinten ›Wir‹.

36 Vgl. D-GPrsa TrV_296_q00926.

Dass mit dem elementaren Es-Dur-Hörnersignal (Horn 1 und 2), das am Anfang von *Im Abendrot* – von den beiden Fagotten unterstützt – klanglich herausleuchtet, eine Aussage, ein Bezug verbunden ist und nicht nur ein selbstgenügsames motivisches Spiel beginnt, versteht sich eigentlich von selbst. Strauss hatte sich auch schon im Particell, wo es sonst noch nicht um Einzelheiten der Instrumentation geht, explizit »Hörner« vorgemerkt.³⁷ Er rückt im weiteren Verlauf dieses Hörnersignal noch drei Mal in den Vordergrund des Geschehens, zunächst direkt vor dem Einsetzen der Singstimme (dieser Hörnereinsatz fehlt noch im Particell), dann (verkürzt) bei den beiden Zwischentakten zur zweiten Gedichtstrophe und schließlich, wie am Anfang breit ausgespielt, bei dem titelgebenden »So tief im Abendrot«. In einer stark diminuierten Form, als Dreiachtel-Begleitfigur und nicht mehr auf die Hörner beschränkt, klingt das Signal im Hintergrund der Strauss'schen ›Orchesterpolyphonie‹ fast allgegenwärtig durch, bis es sowohl im Vorder- als auch im Hintergrund bei »[Wie sind] wir wandermüde –« abrupt und endgültig verstummt. Bis dahin herrscht auch die ›heroische‹ Tonart Es-Dur, auf die die Hörner laut Strauss eben »geeicht« sind.³⁸ Nun aber, sofort nach dem Zurücktreten der Hörner und der Hornmotivik, verwandelt sich mit einem scharfen Sforzato das bis dahin über allem stehende Es-Dur in die Mollvariante es-Moll (bei einer die Anfangstakte wieder aufgreifenden Figuration). Wir werden dadurch gleichsam einbezogen in einen musikalisch wiederum elementaren, auf den einfachen Mitteln des Dur/Moll-Gegensatzes und der Instrumentencharakteristik beruhenden Umbruch oder Zusammenbruch.³⁹ Erst in den drei Schlusstakten kehrt Es-Dur wieder in seine alte Geltung zurück.

Es fällt nun, die Komposition als Ganzes überblickend, nicht schwer, das musikalisch Elementare der Faktur, das durchwegs zu beobachten war, mit dem Autobiografischen, das deutlich durchscheint, als geistige Einheit zu sehen: Ein 84-jähriger ›wandermüder‹ Komponist spricht hier, seine Frau Pauline einbeziehend, in erster Person aus seiner damals gegebenen Lebensbefindlichkeit heraus, in einer schnörkellosen, aber umso ausdrucksstärkeren, sogar musiktheoretische Dogmen negierenden Sprache. Was unter solchen Auspizien entstand, kann man guten Gewissens als die nach den *Metamorphosen* sicher bedeutendste Komposition des späten Richard Strauss ansehen.

37 Ebd. Darüber hinaus merkt er sich im Particell nur noch die »Flöt.« [Flöten] und die »Soloviol.« [Solovioline] als hervorzuhebende Instrumente an.

38 Strauss in einem Brief vom 23. Juli 1898: »[...] componiere ich jetzt [...] eine große Tondichtung Heldenleben betitelt (zwar ohne Trauermarsch, aber doch in Es-dur, mit sehr viel Hörnern, die doch einmal auf Heroismus geeicht sind)«, zit. nach *Schuh*, S. 493.

39 Es-Moll war vorausgehend nur durch einen einzelnen Akkord mit Flöten/Lerchen-Trillern repräsentiert (T. 50), bezeichnenderweise kurz vor dem negativ konnotierten Wort »verirren«. – Es-Moll ist bei Strauss generell die Klangchiffre für ›Tod‹, vgl. etwa *Salome*, Ziff. 350: »Geheimnis des Todes«, oder Schluss *Elektra*, ab Ziff. 261a: dreifach mehrtaktig ausgehaltene reine es-Moll-Akkorde, zuletzt zwei *fff* zu spielende Sechzehntel-Akkordschläge es-Moll/C-Dur (symbolisierend ›Tod‹ und ›Auflösung‹).

Anhang

*Im Abendrot*⁴⁰ (Joseph von Eichendorff)

Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand,
Vom Wandern ruhn wir beide
Nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,
Es dunkelt schon die Luft,
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachträumend in den Duft.

Tritt her, und laß sie schwirren,
Bald ist es Schlafenszeit,
Daß wir uns nicht verirren
In dieser Einsamkeit.

O weiter stiller Friede!
So tief im Abendrot
Wie sind wir wandermüde –
Ist das etwa der Tod?

⁴⁰ Wiedergegeben gemäß Reinhold Schlötterer, *Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Kritische Ausgabe* (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 10), Pfaffenhofen 1988, S. 106.

G
immer langsamer

I
Fl.

II

Ob. I

C. I.

I
Cl. in Si b

II

Cl. b.

Fag. I, II

C. Fag.

I, II (in Fa)
Cor.

III, IV (in Mi b)

Tromb. I, II

Tromb. B.

Tuba

Timp.

Singst.

- rot Wie... sind wir wan - der - mü - de - **G** ist dies et -

G
immer langsamer

VI. I

VI. II

I
Vio.

II

I
Vcl.

II

C. B.

Abb. 5: R. Strauss, Im Abendrot, T. 64–97, entnommen aus GAL IV, S. 557–568, hier S. 566–568

rit. sehr langsam H

I. Fl. *dim. pp* *p*

II. Fl. *dim. pp* *p*

Oboe I, II *dim. pp* *p*

C. 1. *p* *dim. pp* *p*

I. in Sib. *dim. pp* *p*

II. *dim. pp* *p*

C. 1b. *dim. pp* *p*

Fag. I, II *dim. pp* *p*

C. Fag. *dim. pp* *p*

Horn Fag. *dim. pp* *p*

Cor. *dim. pp* *p*

IV in Mt. *dim. pp* *p*

I, II *con sord.* *pp*

III *con sord.* *pp*

Tromb. I, II *con sord.* *pp*

Tromb. B. *con sord.* *pp*

Tuba *con sord.* *pp*

Singst. *wa der Tod?...*

rit. sehr langsam H

VI. I *dim. pp* *p*

VI. II *dim. pp* *p*

I *dim. pp* *p*

VIe. *dim. pp* *p*

II *dim. pp* *p*

I *div.* *pp* *unis.*

Vel. *unis.* *dim. pp* *pp* *div.*

II *dim. pp* *pp*

C. B. *dim. pp* *pp*

Abb. 5 [Forts.]

Richard Strauss und die USA

Richard Strauss und die Musikkritik in den USA

Wolfgang Rathert

I.

Die überwältigende Rezeption, die Werk und Person von Richard Strauss seit Beginn der 1890er-Jahre im Deutschen Reich und dann auch schnell in anderen europäischen Ländern (darunter vor allem in Frankreich) erfuhren, hat die Tatsache in den Hintergrund gedrängt, dass es in den USA parallel dazu ein nicht minder intensives Echo gab. Trotz eines vergleichbaren Konzertlebens und des um 1900 weitgehend identischen, nämlich europäisch dominierten Repertoire-Kanons in den Konzertsälen und Opernhäusern der nordamerikanischen Metropolen ist diese Auseinandersetzung mit Strauss' Musik von ästhetischen Positionen und Argumenten geprägt, die ein anderes, entspannteres und vielleicht sogar angemesseneres Verständnis von Strauss' Musik verraten. Die Beschäftigung mit dieser, bislang von der deutschsprachigen Forschung weitgehend unbeachteten Rezeption kann damit auch zu einer Überprüfung von Maßstäben und (Vor-)Urteilen in Sachen Strauss führen, bei denen Kult und Verklärung auf der einen und entschiedene Ablehnung auf der anderen Seite überwiegen. Und ist die Zerrissenheit der deutschen Strauss-Rezeption nicht auch Spiegelung der deutschen Geschichte wie des Komponisten und seiner immer noch als rätselhaft empfundenen Persönlichkeit – nicht anders als im Falle Gustav Mahlers, der in den USA Strauss' Mitstreiter und Konkurrent war?¹

Der Blick auf die nordamerikanische Rezeption, insbesondere auf die vor 1918, zeigt, wie differenziert der Blick auf Strauss dort von Anfang an war, auch wenn die kompensatorische Funktion offensichtlich ist, die seine Musik für das amerikanische Musikleben mangels eigener international arrivierter Komponisten im Bereich der ernstesten Musik besaß. Die Rezeption zeigt auch, dass Strauss – hier allerdings im Gegensatz zu Mahler – einen Nerv der Zeit traf und in seiner Musik Züge entdeckt und diskutiert wurden, die im Diskurs in Deutschland entweder nicht vorkamen oder

1 Vgl. dazu Zoltán Roman, *Gustav Mahler's American Years. 1907–1911. A Documentary History*, New York 1989.

als unwesentlich beiseitegeschoben wurden. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs änderte sich dieses Bild allerdings wesentlich: Die nordamerikanische Musikkritik entfremdete sich Strauss' Musik mehr und mehr, empfand die einstige Modernität – oder sogar Ultra-Modernität, was im Hinblick auf Strauss' Einfluss auf den 1915 in die USA emigrierten Edgard Varèse nahelag² – nicht mehr und schalt sie als veraltet, wenn nicht sogar trivial. Das amerikanische Publikum hielt Strauss freilich die Treue: Dies bewies die zweite Tournee Strauss' durch die Staaten am Ende des Jahres 1921, wie die erste von 1904 triumphal verlief. Auf 42 Konzerten, die ihn bis nach Kansas City führten, wurde er begeistert gefeiert, darunter in Chicago vor knapp 5.000 Hörern, die durch die Konzerte des 1891 gegründeten Chicago Symphony Orchestra und das gigantische Musikprogramm der legendären *Columbian Exposition* von 1893 mit deutschen Komponisten und Interpreten bestens vertraut waren.³

Strauss' Popularität in den USA erhielt durch seinen Sündenfall – seine Rolle als höchster Musikfunktionär im Dritten Reich bis 1935 – keinen wesentlichen Dämpfer. Die ablehnenden Reaktionen gab es nicht durch das Konzert- und Opernpublikum, sondern durch die derjenigen, die als Exilanten in die USA gekommen waren. So übersetzte der aus Hamburg stammende Musikwissenschaftler Alfred Mann Strauss' Brief über das zukünftige deutsche Musiktheater, den dieser 1945 an Karl Böhm geschrieben hatte, für das *Musical Quarterly* und versah ihn mit einem expliziten Kommentar: Er bezeichnete den Brief als »pathetic« [erbärmlich] und attestierte Strauss, einem »bygone age« anzugehören.⁴ Diese Verdüsterung des Strauss-Bildes war allerdings nur eine kurze Episode, denn angesichts der nun auch diskografischen Verbreitung von Strauss' Musik durch die gerade marktreif gewordene Vinyl-Schallplatte und den schnell wieder einsetzenden Tourneebetrieb mit europäischen Spitzenkräften in Oper und Konzertsaal wurde Strauss nun als Klassiker der Moderne rezipiert. Harold C. Schonberg, der neue Starkritiker der *New York Times*, begrüßte 1957 anlässlich einer Aufführung des *Rosenkavaliers* an der Metropolitan Opera die heißersehnte Rückkehr der Oper nach einem (!) Jahr Absenz.⁵

Die Tugenden der amerikanischen Musikkritik, nämlich die Verbindung eines pointierten Urteils mit dem Bestreben nach Versachlichung, wirkten sich insgesamt

2 Vgl. dazu Helga de la Motte-Haber, »Verwehte Spuren: Varèses Berliner Jahre«, in: *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär* [Ausstellungskatalog Basel 2006], hrsg. von F. Meyer und H. Zimmermann, Mainz 2006, S. 35–42.

3 Vgl. dazu Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, München 1984, S. 218–222, sowie zum Konzertleben in Chicago im späten 19. Jahrhundert Derek Vaillant, *Sounds of Reform. Progressivism & Reform in Chicago, 1873–1935*, Chapel Hill, NC 2003.

4 Vgl. Alfred Mann, »The Artistic Testament of Richard Strauss«, in: *Musical Quarterly* 36 (1950), H. 1, S. 1–8, hier S. 8.

5 Harold C. Schonberg, »Rosenkavalier« is sung at »Met« Under Direction of Karl Boehm«, in: *New York Times*, 23.11.1957.

also für Strauss außerordentlich günstig aus. Gerade die von vielen amerikanischen (aber europäisch geprägten) Kritikern als zu kurz und zu heterogen empfundene und beklagte Tradition der eigenen Kunstmusik hielt sie von den in Deutschland so präsenten und tief im Parteienstreit des 19. Jahrhunderts verwurzelten ideologischen Frontstellungen zwischen Inhalts- und Formalästhetik, Programmmusik und absoluter Musik, Struktur versus Klang etc. fern, auch wenn sie sich gelegentlich derer Terminologie bedienten. Adornos großen Strauss-Essay von 1964 kann man als Versuch verstehen, mit größter rhetorischer Virtuosität und argumentativer Anstrengung diese Kategorien noch einmal anzuwenden, obgleich Adorno aus seiner eigenen amerikanischen Exil-Erfahrung bewusst sein musste, dass Strauss' Modernität sich damit nicht mehr recht fassen ließ.⁶

II.

»He is complex because he is simple; he appears so wildly artificial because he is absolutely natural; he is called sophisticated because he casts aside all artifice and speaks like the natural musical man.«⁷

Ernest Newman, der berühmte englische Wagner-Biograf, fasste in seinem ersten großen Beitrag über Strauss von 1905 (der drei Jahre vor seiner maßgeblichen englischsprachigen Monografie über Strauss⁸ erschien) sein Bild des Komponisten in einer These zusammen, die auch seine Kollegen auf der anderen Seite des Atlantiks – die stolze Phalanx amerikanischer Musikkritiker und -schriftsteller – unterschrieben hätten. Newman sah in Strauss' Musik erstmals den fundamentalen Gegensatz von Komplexität und Simplität, von Künstlichkeit und Natürlichkeit aufgelöst, der die europäische Kunstmusik bis dahin so tiefgreifend bestimmt habe. Wenn man für das »Artifizielle« auch das Geschichtliche einsetze, für das »Natürliche« aber das ganz aus der Gegenwart Geschöpfte, dann – so Newman – habe Strauss der Musik an sich einen neuen, aufregenden und zugleich existenziellen Sinn verliehen. Die Suggestionskraft und Bildmacht dieser Musik seien direkt und überwältigend, während der künstliche Apparat dahinter verborgen bleibe; nicht der Weg, der Prozess (wie in den Werken Brahms' und seiner Nachfolger, vor allem der Wiener Schule) interessiere ihn, sondern allein das Ergebnis. Für Newman hebt Strauss damit eine Ent-

6 Theodor W. Adorno, »Richard Strauss. Zum 100. Geburtstag: 11. Juni 1964.«, in: ders., *Musikalische Schriften I–III*, Frankfurt am Main 1978, S. 565–606. Zur Deutung dieses Essays vgl. auch Wolfgang Rathert, »Richard Strauss und die Musikwissenschaft«, in: *StraussHb*, S. 531–547.

7 Ernest Newman, *Modern Masters*, London 1905, S. 259 f.

8 Ernest Newman, *Richard Strauss*, London 1908.

fremdung auf, unter der die Komponisten spätestens seit dem Ausgang der Klassik leiden würden, denn er schreibt eine Musik, die mit sich selbst und der Zeit, der sie entspringt, im Reinen ist.

Die attraktive (freilich undialektische) Deutung Newmans macht nachvollziehbar, warum Strauss in der anglo-amerikanischen, von der deutschen Deutungshoheit sich mit Macht befreienden Kritik als Mann der Stunde erschien, der gleichzeitig moderner Klassiker und enfant terrible sein konnte und auch alle weiteren ihm zufallenden Rollen mühelos beherrschte. Der Erfolg dieser ästhetischen Strategie war gerade in den USA überwältigend: Strauss galt den meisten Kritikern und Hörern nicht nur als der wichtigste zeitgenössische Komponist Deutschlands und Europas, sondern schlicht der gesamten modernen Welt.⁹ Das schloss Widerspruch keineswegs aus, im Gegenteil: Die amerikanische Kritik, darunter früh in der demokratisch-plebiszitären Form von Leserbriefen an Zeitungen, scheute nicht vor harten und saftigen Worten zurück, wie sie in der Zusammenstellung von Strauss-Kritiken in Nicholas Slonimskys immer noch lesenswertem und lehrreichem *Lexicon of Musical Invective* (1953) dokumentiert sind.¹⁰ Doch drückten selbst die Verrisse weniger Ressentiment und vorgefasste Urteile aus, sondern eher das Staunen darüber, dass ein Komponist so entschieden die Grenzen des Musikalisch-Schönen erweiterte und überschritt. (Dafür war die sensualistische Grundlage der angelsächsischen Musikkritik verantwortlich, wie sie sich exemplarisch in dem 1898 erschienenen Buch des Musikkritikers W. J. Henderson mit dem schönen Titel *What is good music? Suggestions to Persons Desiring to Cultivate a Good Taste in Music* niederschlug, das er seinem gefürchteten Bostoner Kollegen Philip Hale widmete.) Auch wenn man Strauss nicht in allen Exzessen folgte und ihm Dekadenz vorwarf, blieb der Respekt vor der als unüberbietbar empfundenen Metierbeherrschung davon unbenommen, und er galt darüber hinaus natürlich auch Strauss' souveränen Auftritten als Liebegleiter und vor allem als Dirigent. Hinzu kam eine über alle Lager sich hinwegziehende Bewunderung für Strauss' Selbstbewusstsein und einen Habitus, der dem Lebensgefühl des *Gilded Age* – des nach Mark Twain »vergoldeten Zeitalters« ungebremster wirtschaftlicher Prosperität nach dem Ende des Bürgerkriegs – sehr entsprach. Dies schlug selbst erkonservative Köpfe wie den Komponisten und Musikschriftsteller Daniel Gregory Mason, den Ur-Enkel von Lowell Mason, in den Bann: Er bewunderte 1916 »the clean-cut efficiency of his personality, his businesslike habits, his mordant wit«, mit der er das Klischee des tiefsinnigen romantischen Tonkünstlers unterlaufe; und

9 Vgl. dazu bereits 1902 Gustav Kobbé, »Richard Strauss and His Music«, in: *The North American Review* 174 (1902), H. 547, S. 785–795, hier S. 789: »That Richard Strauss is the most significant figure in the musical world to-day seems to me too patent to admit of discussion.«

10 Nicholas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective. Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, New York 2000, S. 180–195.

sein »lack of the introspective tendency which has been so fundamental in most of the other great German musicians from Bach to Wagner« mache ihn zum Vertreter der Moderne schlechthin.¹¹

Dies allein reicht freilich nicht aus, um zu verstehen, warum das amerikanische Musikleben so sehr von Strauss fasziniert war, während Mahler sowohl als Dirigent wie als Komponist in seinen amerikanischen Jahren nur eine zwiespältige Anerkennung in den USA fand. Dessen Lieblingsfeind unter den Kritikern, Henry Krehbiel, warf Mahler einen willkürlichen Umgang mit den Partituren anderer Komponisten vor, und Mahlers Symphonien wurden überwiegend als schwierig und unzugänglich rezipiert, als Symptom einer Krise der europäischen Musik und Kultur.¹² (Diese Rezeption sollte sich erst nach 1945 ändern, ja ab 1960 sogar in ihr Gegenteil verkehren – auch dies ist ein Lehrstück, wie stark Rezeption auch Projektion eigener gesellschaftlicher Verhältnisse ist.¹³) Strauss' Musik dagegen verbarg die ihr zugrunde liegenden kompositorischen oder ästhetischen Probleme unter einer glänzenden Oberfläche, die zwar durch die ungeheure klangliche Differenzierung die Hörer verwirren und überfordern konnte, aber sicher niemals langweilte. Sie war in einem eigentümlichen Sinn stets im »Hier und Jetzt«, das – entsprechend der von Ernst Mach konstatierten Auflösung des modernen Ich in prismatische Empfindungskomplexe¹⁴ – zwar einerseits fragmentiert und vielstimmig erschien, andererseits aber als große Narration gehört werden konnte. Das, was der Strauss'schen Musik fehlte, nämlich eine mit seinem Abschied von den Gattungen der absoluten Musik verbundene geschichtliche Rückversicherung ihrer Formen- und Klangsprache, machte sie durch eine Agilität wett, die sich mit dem rasanten Rhythmus des *Gilded Age* und der Sehnsucht einer wohlhabenden Oberschicht nach Abwechslung, nach dem »Interessanten« aufs Beste vertrug. Strauss wurde damit zum Vorreiter und Nutznießer eines kulturellen Rausches, der auf der Überzeugung beruhte, an einem einzigartigen modernen Experiment der Selbstverwirklichung des Individuums im freien Spiel der gesellschaftlichen Kräfte teilzunehmen. Die gegen Proteste von verschiedenen kirchlichen Seiten durchgesetzten nordamerikanischen Premieren der *Salome* und *Elektra* bewiesen diese Durchsetzungskraft zur Genüge. Strauss war der freie musikalische »Held« oder sogar »Übermensch«, der sich unter den Augen und Ohren der amerikanischen Öffentlichkeit über alle Widerstände hinwegsetzte. Damit war er bis

11 Daniel Gregory Mason, »A Study of Strauss«, in: *Musical Quarterly* 2 (1916), H. 2, S. 171–190, hier S. 184.

12 Vgl. dazu Wolfgang Rathert, »Mahler und die USA – Eine Skizze«, in: *Musik & Ästhetik* 15 (2011), H. 60, S. 66–75.

13 Vgl. dazu Bernd Sponheuer, »Grundzüge der Mahler-Rezeption seit den 1920er-Jahren«, in: *Mahler-Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart 2010, S. 419–437, hier bes. S. 429–431.

14 Ernst Mach, *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena 1886.

zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs in gewisser Weise auch der »amerikanischste« aller zeitgenössischen Komponisten, und erst einer jüngerer Generation realiter amerikanischer (d. h. in Amerika geborener) Komponisten wie Copland und Gershwin gelang es, diesen Platz einzunehmen, indem sie nun – durch die Fusion europäischer Modelle mit der amerikanischen Populärmusik – die Identitätsfrage der amerikanischen Musik neu stellte.

III.

Eine systematische Untersuchung der Geschichte der Strauss-Rezeption in den USA steht noch aus. Dies verwundert nicht, denn sie bedarf mehrerlei Voraussetzungen: erstens einer genauen Kenntnis der Entwicklung der amerikanischen Musikgeschichte zwischen 1875 und 1918, zweitens parallel dazu der Kenntnis der weitverzweigten Szene der amerikanischen Musikkritik und ihrer Positionen, drittens schließlich der Auswertung einer schier unüberschaubaren Fülle zeitgenössischer Quellen, insbesondere der Berichte, Rezensionen und sonstigen Artikel in den führenden Tageszeitungen der großen Städte, der *New York Times*, der *New York Herald Tribune*, der *Chicago Tribune* oder des *Boston Globe*, aber auch in angesehenen Fachzeitschriften wie dem *Musical Courier* und *Musical America*. Die Dimensionen des dritten Punktes sollen hier wenigstens angedeutet werden, und zwar anhand einiger Beispiele aus dem Archiv der *New York Times*, das inzwischen online komplett recherchierbar ist und damit nicht nur einen einzigartigen Einblick in die Verhältnisse der amerikanischen, aber indirekt auch europäischen Musikgeschichte seit 1851 bietet, sondern auch die Rekonstruktion einer Musikgeschichte »von unten« gewissermaßen im Zeitraster erlaubt. Als Spitze eines musikgeschichtlichen Eisbergs ist die Musikkritik des Leitmediums der amerikanischen Öffentlichkeit zugleich ein zuverlässiger Indikator anstehender musikgeschichtlicher Entwicklungen und der sie begleitenden ästhetischen Diskurse in den USA. Und dies trifft für die Erkenntnis des Werkes von Strauss in ganz besonderer Weise zu.

Das Auftreten von Strauss in den USA fällt in eine entscheidende Formierungs-Phase der amerikanischen Musikgeschichte, die parallel mit der Intensivierung des transatlantischen, speziell deutsch-amerikanischen Dialogs in Ökonomie und Kultur einherging, eines Dialogs, der durch den Ersten Weltkrieg dann empfindlich gestört, aber noch nicht zerstört wurde. Die Dynamik des amerikanischen Musiklebens und des künstlerischen Austauschs zwischen den USA und Europa in der Zeit vom Ende des Bürgerkriegs bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs, in den die USA 1917 erst nach langem Zögern eintraten, kann wohl gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Die explosionsartig verlaufende wirtschaftliche und technologische Entwicklung in

dieser Phase schuf vor allem in den Nordstaaten und an der Westküste (Kalifornien) die Voraussetzungen für ein prosperierendes Musikleben der Metropolen, die damit für europäische Spitzenmusiker eine hohe Anziehungskraft besaßen. Für die amerikanische Musikgeschichte war diese Entwicklung jedoch durchaus ambivalent: Wenn nach dem Muster der europäischen Nationalstaaten, die keine Demokratien waren, deren musikalische Institutionen – also Konservatorien, Konzert- und Opernhäuser oder Interessenverbände – als Vorbild dienten, so bedeutete dies eine Verstärkung der Abhängigkeit von ästhetischen und kulturpolitischen Prämissen, die die Herausbildung einer autonomen amerikanischen Musik eher verhinderten denn förderten. Die Musikhistorikerin Barbara Zuck unterschied daher zwischen einem »institutionellen« und einem »musikalischen« Amerikanismus.¹⁵ Ersterem zu folgen, bedeutete das Bekenntnis zum europäischen Kanon: entweder zur Übermacht des »teutonic rule«, der deutschen Musik von Bach bis Brahms, die gleichzeitig als absolute Musik auch das höchste, letztlich religiöse Ziel aller Tonkunst verkörperte, oder zu einer progressiven, im weiteren Sinn europäischen Moderne, die sich an Berlioz und Liszt, dann aber auch den neu entstandenen nationalen Stilen orientierte. (Die kompositorische Rezeption der Musik Wagners blieb wegen der alteingesessenen puritanischen Vorbehalte gegenüber der Oper ein Problem, während die Musik auf den Tourneen Angelo Neumanns beim Publikum Triumphe feierte.) Der institutionelle Amerikanismus führte also nicht nur zum Aufblühen des amerikanischen Musiklebens, das bald das europäische überholte, sondern auch zur Herausbildung einer virtuellen europäischen Klassik (wie sie die Gruppe des Bostoner Klassizismus pflegte) oder eines fiktiven pseudo-europäischen Nationalismus, an dem sich der Liszt- und Raff-Schüler Edward MacDowell abarbeitete.

Dem »musikalischen« Amerikanismus zu folgen, hätte auf der anderen Seite bedeutet, die ethnische Vielfalt der auf amerikanischem Boden entstehenden oder praktizierten Musikkultur ernst und als Basis zu nehmen. Dies hätte die faktische Anerkennung der afro-amerikanischen Musik bedeutet, deren Nobilitierung zur Kunstmusik aber sowohl die Bostoner Klassizisten wie auch MacDowell aus ästhetischen oder sogar offen rassistischen Gründen strikt ablehnte. So darf die Popularität, die Dvořáks Neunte Symphonie seit ihrer New Yorker Uraufführung von 1893 genießt, nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Stück in den Ohren dieser Komponisten eine Provokation war.¹⁶ Das wird deutlich in dem kategorischen Urteil, das der Kritiker William Apthorp anlässlich der Bostoner Premiere der Symphonie über das Stück fällte. Es handele sich bei ihr um nichts weiter als den Versuch der skandinavischen und slawischen Schulen,

15 Barbara Zuck, *A History of Musical Americanism*, Ann Arbor, MI 1980, S. 3–11.

16 Vgl. dazu Charles Hamm, *Music in the New World*, New York 1983, S. 410–416.

»to make civilized music by civilized methods out of essentially barbaric material. The result has in general been a mere apotheosis of ugliness, distorted forms, and barbarous expression. We gladly admit exceptions; but this seems to us to be the general rule.«¹⁷

IV.

Die professionelle amerikanische Musikkritik entstand parallel zu diesem Prozess der Identitätsfindung der amerikanischen Musik und wurde spätestens Ende des 19. Jahrhunderts zu einem unverzichtbaren Faktor des Musiklebens der großen Metropolen. Die Aufgabe der Musikkritik war entsprechend der oben skizzierten Konstellation der amerikanischen Musikgeschichte doppelt definiert: Einerseits sollte sie sachkundig die Entwicklung der europäischen Musik kommentieren, die sich in zunehmender Folge und Dichte in den Konzertsälen und dann auch auf den Opernbühnen in New York und anderen großen Städten niederschlug, andererseits aber auch die Herausbildung einer autonomen amerikanischen Kunstmusik publizistisch begleiten und fördern. Die erste Generation von Kritikern, die ab den 1840er-Jahren auftrat – zu nennen sind hier vor allem John Sullivan Dwight und William Fry – hatte sich noch ausschließlich am europäischen Kanon abgearbeitet und hier die großen Vorbilder für die amerikanischen Komponisten empfohlen: Bach und – vor allem – Beethoven, während Wagner weitgehend Anathema blieb. Dwights rigide idealistische, quasi kunstreligiöse Sicht auf die europäische Musik beruhte auf seinem Beethoven-Kult, der indirekt auf die wertkonservativen Vorstellungen der nächsten Generation weiterwirkte: Ihr gehörten William Forster Apthorp, Philip Hale, William James Henderson, James Huneker, Henry Krehbiel oder Richard Aldrich an; ihr beruflicher Werdegang war sehr unterschiedlich und konnte vom ehemaligen Sportreporter Krehbiel über den Bohémien und Großkritiker Huneker bis zum Musikgelehrten Aldrich reichen. Gemeinsam war ihnen, dass sie ihr Handwerk verstanden und bei aller Polemik doch ein deutliches Gespür für Qualität besaßen. Der schon zitierte Apthorp verband seine scharfe Kritik an dem von ihm offenbar als blasphemisch oder voyeuristisch empfundenen Naturalismus von *Tod und Verklärung* anlässlich einer Bostoner Aufführung im Jahr 1897 mit der grundsätzlichen Anerkennung der Originalität des Komponisten. Und auch die Qualitäten, über die Strauss alleine verfügte, waren ihm wohl bewusst:

17 Zit. nach Mark N. Grant, *Maestros of the Pen. A History of Classical Music Criticism in America*, Boston, MA 1998, S. 71.

»Strauss' Death and Damnation – we beg pardon – Death and Transfiguration – is an unholy terror. It is like a musical reflection of all the deadly and noisome diseases flesh is heir to, viewed through a magnifying glass of three thousand diameters. Such a farrago [Mischmasch] of hospital sounds vividly suggests hospital sights! The worst of it is, the man does show talent. He has something really grand and great in his mind, and moreover a certain vague inkling of how to say it grandly.«¹⁸

Apthorps Formulierungen belegen die Unsicherheit der amerikanischen Kritik, wie mit Strauss umzugehen sei. Sie kann damit sogar als eine Ermutigung an die Adresse des Komponisten gelesen werden, das »vague inkling« (die vage Andeutung) zu präzisieren. Ab der Jahrhundertwende realisierte die amerikanische Kritik jedoch im Zuge der auch sie (infolge des Oscar Wilde-Kults) erfassenden Dekadenz-Diskussion,¹⁹ dass Vagheit und Übertreibung – hier im treffenden Bild des Vergrößerungsglases gefasst – zentrale Kategorien von Strauss' Sprache waren. Die sich anschließende Diskussion, ob diese Sprache noch der Vermittlung eines außermusikalischen Programms bedürfe, wurde von den amerikanischen Musikkritikern mit großer Intensität geführt – jedoch nicht als ideologisch verminter Diskurs um das Pro und Contra von Programmmusik, sondern als Bemühen, die kompositorische Problemstellung nachzuvollziehen, die sich Strauss auf dem Weg von den ersten Tondichtungen bis zur *Symphonia Domestica* stellten.

Strauss war schon neun Jahre vor der Uraufführung von Dvořáks Symphonie dem amerikanischen Konzertpublikum vorgestellt worden: Seine Symphonie in f-Moll erlebte ihre Uraufführung am 13. Dezember 1884 durch die (spätere) New York Philharmonic unter ihrem Leiter Theodore Thomas, dem berühmtesten und einflussreichsten amerikanischen Dirigenten der zweiten Jahrhunderthälfte, der eigentlich aus Friesland stammte. (Wahrscheinlich lief die Vermittlung über Hans von Bülow, dem Strauss am 26. Februar 1884 erstmals persönlich begegnete; Bülow seinerseits hatte die wichtigsten amerikanischen Musiker bei seiner USA-Tournee als Pianist im Jahr 1876 kennengelernt und unterhielt rege Kontakte in die Staaten.) Von da an war Strauss auf den amerikanischen Podien präsent: Vier Jahre später wurde *Aus Italien* ebenfalls von Thomas und ebenfalls in der Steinway Hall erstmals in den USA gespielt, weitere vier Jahre später unter Walter Damrosch der *Macbeth*. Die anonyme, möglicherweise von Henderson stammende Kritik über *Aus Italien* in der *New York Times* lässt zwar an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, ist aber ebenfalls höchst konstruktiv. Der Kritiker benennt Strauss' Abhängigkeit von Wagner, aber auch seine Versuche, sich von diesem abzusetzen. Die Grundkonstellation von Strauss' Ton-

18 Zit. nach ebd., S. 71 f.

19 Vgl. dazu David Weir, *Decadent Culture in the United States. Art and Literature against the American Grain, 1890–1926*, Albany, NY 2008.

dichtungen, zwischen absoluter und programmatisch intendierter Musik einen dritten Weg zu erproben, wird hier schon zur Sprache gebracht. (Henderson entstammte einer theaterbegeisterten Familie und galt als kompetentester Opernkritiker der Zeit; sein Vater hatte die erste amerikanische Aufführung von Gilbert & Sullivans Operette *H.M.S. Pinafore* nach New York gebracht.)

»This work is another of the efforts of recent composers to write like Wagner. The master of Baireuth [sic] is not half so easy to imitate as he seems to be. [...] Herr Strauss is not without ideas, but they are distorted and obscured by his anxiety to follow the composer of ›Tristan and Isolde‹ which opera has him in a merciless grip. [...] His work is hardly worthy of extended analysis, but it is worthwhile to mention that the first and third movements are the most meritorious, and of these the first, viewed as absolute music, is the best.«

Zum letzten Satz schreibt Henderson dann präzise, welche neue Aufgaben der Erzeugung einer imaginären, letztlich histrionischen Klangbühne Strauss der Instrumentation zuweist. Das Wort »trick« ist dabei nicht abwertend, sondern bewundernd konnotiert:

»Herr Strauss uses all the tricks of scoring, from solo cymbals to solo violins, and from stopped horns and a contra bassoon to piccolo chromatics, and his movement on the ›Ruins of Rome‹ convinces the hearer that he saw them in his mind's eye falling en masse while Alaric sat upon the Tarpeian rock uttering barbaric shrieks of triumph.«²⁰

Wenn wir von hieraus weitere Kritiken Strauss'scher Werke, speziell in der *New York Times*, verfolgen, so ergibt sich in den jeweiligen Rezensionen und Essays durch Aldrich, Henderson, Krehbiel und andere – anonym bleibende – Kritiker, das eindrucksvolle Bild einer kontinuierlichen, ernsthaften und konstruktiven Auseinandersetzung, die Strauss in Deutschland in dieser Weise nicht zuteilwurde. Paradoxerweise war es seine erste USA-Tournee von 1904, die ihm auch eine unangreifbare Stellung in Deutschland schuf, ihn zu einer Instanz machte, die über den Niedergang des musikalischen Parteienstreits und der von Draeseke ausgerufenen »Konfusion in der Musik« schwebte. Als Dirigent mit der ebenfalls in den USA uraufgeführten *Symphonia Domestica* am 31. März 1904 in der Carnegie Hall, deren Wiederholung im Kaufhaus Wanamaker in Philadelphia in der deutschen Presse skandalisiert wurde, erzielte Strauss einen doppelten Erfolg: finanziell mit einem Reingewinn von 73.000 Mark, kulturpolitisch durch den Empfang im Weißen Haus bei Präsident Theodore Roosevelt am 26. April 1904.²¹ Aldrich hatte der *Symphonia Domestica* am

20 [ohne Überschrift und Verfasserangabe], in: *New York Times*, 16.03.1888.

21 Vgl. dazu auch Bryan Gilliam, *Richard Strauss. Magier der Töne*, München 2014, S. 93 f.

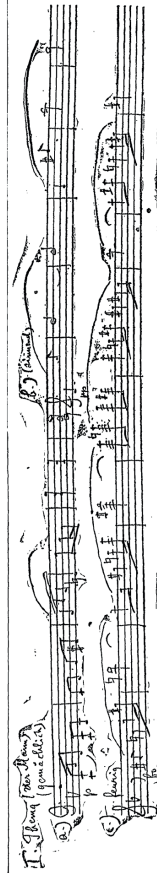
STRAUSS'S "SYMPHONIA DOMESTICA"

The German
Composer's Latest
Tone Poem. Its Chief Themes
Transcribed by Himself.



WHEN I remember not about a year or so ago that Dr. Richard Strauss had been at work on a new symphonic tone poem, I was not at all surprised. "Domestica," and dealing, it was said, with family life, with a day's doings of a bourgeois family, it was supposed to be a joke. It was supposed to be a serious farce.

THE BOSTONIAN MARY FRANKS



THE FIRST THEME OF "SYMPHONIA DOMESTICA"

was indulging in one of his own private jokes. From the philosophy of Zoroaster, the stirring life and noble achievements of a warrior, to the most intimate of the domestic circle, seemed so long a step from the world of music to the world of the ultra-conservatives. The "Symphonia Domestica," however, is to be the first of a new development in the work of the composer. It is to be the first of a new development in the work of the composer. It is to be the first of a new development in the work of the composer.

One of the most interesting circumstances in the history of the new work in New York relates to Dr. Strauss's wishes as to the way it shall be presented to the public. He has been so presented to the public. He has been so presented to the public. He has been so presented to the public.

Finale). It is highly significant that the first movement of this work is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem.

Finale). It is highly significant that the first movement of this work is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem.

play. In the "Symphonia Domestica," the first movement is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem.



THE FIRST THEME OF "SYMPHONIA DOMESTICA"

a certain limited way in Strauss's work. The first movement of this work is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem.

It will be observed that this theme is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem.

THE BOSTONIAN MARY FRANKS

in the "Symphonia Domestica," the first movement is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem.



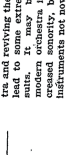
THE FIRST THEME OF "SYMPHONIA DOMESTICA"

in the "Symphonia Domestica," the first movement is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem.

It will be observed that this theme is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem.

THE BOSTONIAN MARY FRANKS

in the "Symphonia Domestica," the first movement is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem.



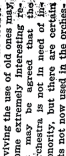
THE FIRST THEME OF "SYMPHONIA DOMESTICA"

in the "Symphonia Domestica," the first movement is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem.

It will be observed that this theme is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem.

THE BOSTONIAN MARY FRANKS

in the "Symphonia Domestica," the first movement is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem.



THE FIRST THEME OF "SYMPHONIA DOMESTICA"

in the "Symphonia Domestica," the first movement is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem.

It will be observed that this theme is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem. It is a symphonic poem.

THE BOSTONIAN MARY FRANKS

6. März einen ausführlichen Vorbericht in der *New York Times* gewidmet, der eine von Strauss selbst zur Verfügung gestellte Thementafel zugrunde lag (Abb. 1).

Aldrich kennt nicht nur das Werk genauestens, sondern auch dessen Kontexte – seien es die Vorbilder einsätzig-mehrteiliger Symphonien oder den Gebrauch seltener Instrumente wie die Oboe d'amore bei Bach –, und er dringt zum Kern des ästhetischen Problems, der Stellung des Programms vor. Die abschließenden Sätze dazu sind insofern bemerkenswert, weil sie bereits hier einen Weg zu einem anderen Verständnis der Musik weisen. Aldrich versteht das Programm als einen lediglich in der Imagination wichtigen und wirksamen Antrieb, der sich in der Realität des Werkes als intrikate thematische Arbeit auf kontrapunktischer Grundlage manifestiere:

»Now it will be doubtless imagined that the ›Symphonia Domestica‹ has a ›programme‹. It has, and a very detailed and definite one – in the composer's mind. But so far as may be judged from the score the work is better able to stand on its own merits simply as music, is less dependent for intelligibility in the mind of the listener upon explanations than most of Dr. Strauss's elaborate tone poems. It seems to show the composer at his highest in devising plastic thematic material in the art of developing it.«²²

Die namentlich nicht bezeichnete ausführliche Kritik des Konzerts vom 21. März 1904, erschienen am darauf folgenden Tag, ist sich dieses Punktes nicht so sicher. Strauss' Weigerung, ein Programm zu veröffentlichen, wird getadelt; dem Hörer sei es nicht möglich, die Struktur des Werkes zu verfolgen und zu verstehen. Die Beziehung von Programm und Intention wird hier als problematisch angesehen; sie führt in eine eigenartige Aporie, die weder als Programm- noch absolute Musik, weder als künstlich noch natürlich angesprochen werden könne:

»Even with a knowledge of all his intentions, the ›Symphonia Domestica‹ does not reach complete success in characterization, notwithstanding all its prodigious cleverness. Without that knowledge the music rarely explains itself or justifies itself as music. The fact that this programme has served on his own purpose in inspiring him [Strauss] to its production is not sufficient. The experience last night ought to be full of suggestion to all who heard the ›Symphonia Domestica‹ as to the philosophy of programme music.«²³

Es bleibt dennoch offen, ob der Rezensent das Werk als ästhetisch gescheitert ansieht. Strauss' Versuch, den Hörer gewissermaßen am imaginativen Prozess teilnehmen zu lassen (der durch das Programm nur angedeutet werden kann), entspricht der Ein-

22 Richard Aldrich, »Strauss's ›Symphonia Domestica‹«, in: *New York Times*, 06.03.1904.

23 »›Symphonia Domestica‹, with Composer Leading. Dr. Richard Strauss' Latest Work Given for the First Time«, in: *New York Times*, 22.03.1904.

schätzung des Kritikers nach einer Art Selbstreflexion über die semantische Fluidität von Musik – der Erfahrung einer klingenden »Philosophie der Programmmusik«.

Bereits ein Jahr zuvor hatte Henderson in einem großen Artikel mit dem Titel »Advances in musical form« den experimentellen Zustand der Musik zu Beginn des neuen Jahrhunderts konstatiert.²⁴ Im *Heldenleben* hatte er die Ausweitung der Leitmotiv-Technik als Beleg für das Bestreben angeführt, die Ausdrucksmittel zu vergrößern und damit den intelligenten Hörer zu befriedigen: »I say the intelligent hearer because the unintelligent hearer never discerns the form in which music is offered for his consideration.« Erstaunlich auch hier: Strauss' Musik wird jenseits der müßigen Frage nach dem semantischen Gehalt der Leitmotive in einem Fortschritts-Kontext gesehen, bei dem es um die Sprachhaftigkeit und die kommunikative Qualität von Musik an sich geht. Diese Vorstellung impliziert gewissermaßen einen »idealen Hörer«, der die subtilen Verknüpfungen und Bezüge herzustellen vermag und gewissermaßen das Werk des Komponisten auf der rezeptiven Seite vollendet. Eine andere Kritik über eine Aufführung des *Heldenleben* merkt bereits 1903 an, dass es bei der Interpretation nicht darauf ankäme, das Offensichtliche noch offensichtlicher zu machen, also die Extreme noch hervorzuheben, sondern die subtile klangliche Architektur herauszuarbeiten, die jenseits der programmatischen Oberfläche existiere.²⁵

Aldrich selbst zog 1907 in dem Artikel »Richard Strauss's Programme Music«²⁶ eine kritische Bilanz von Strauss' Versuch, äußersten Naturalismus – das Komponieren einer »Speisekarte« oder, wie Aldrich etwas spöttisch anmerkt, einer Besteckgarnitur, bei der man noch Messer und Gabel unterscheiden könne – und eine rein intelligibel zugängliche musikalische Struktur zu versöhnen. Programmmusik sei in der Realität gar nicht dazu in der Lage, etwas auszusagen oder abzubilden. Hier wird ein wunder Punkt berührt, den Aldrich aber in einer so abgeklärten und nüchternen Weise diskutierte, dass er hilft, Strauss' kompositorischen Probleme zu verstehen, anstatt diese (und damit den Komponisten selbst) zu diskreditieren. In den »Nachgedanken zu *Salome*« nach der spektakulären Uraufführung in der New Yorker Metropolitan Opera (damals unter der Intendanz des Österreichers Heinrich Conried) hob Aldrich dann in der Linie Hendersons die intellektuelle Grundlage von Strauss' Komponieren hervor – eine Grundlage, die bei vielen europäischen Strauss-Kritikern in den Vorwurf

24 *New York Times*, 30.03.1902.

25 [o. A.] »The Boston Orchestra. Strauss's »Death and Transfiguration« and Beethoven's Fifth Symphony Played«, in: *New York Times*, 20.02.1903: »It is easy to play Strauss's music in a blatant and ear-splitting manner; in a manner to emphasize the harshness of some of his adventurous passages, but it needs such completeness of mastery as Mr. Gericke and his orchestra brought to the task last evening to elicit the real value of it all, and the real significance.« (Bei dem Dirigenten handelt es sich um den Österreicher Wilhelm Gericke [1845–1925], der das Boston Symphony Orchestra 1884–89 und 1898–1906 leitete.)

26 *New York Times*, 24.02.1907.

der »Kälte«, »Unbeteiligtheit« und »Berechnung« von Strauss' Musik umgemünzt wurde. Aldrich indessen verzichtete auf eine Bewertung und wies dagegen darauf hin, dass diese intellektuelle »Kälte«, eigentlich Abgeklärtheit der musikalischen Mittel, das extravagante Sujet genau träfe:

»In ›Salome‹, more than in anything else he ever wrote, Strauss speaks to the understanding; rarely or not at all to the heart. There is voluptuous suggestion in it: there is sensuous charm of intoxicating beauty; there is acid ugliness, there is bare and monumental grandeur, there is depiction and delineation of passion and pathological condition. Of true emotion there is little or none. The appeal is almost always what is called ›cerebral‹ rather than emotional; and it must be reaffirmed that this appeal is an absolutely unescapable one. It is a fascination. The listener is captured, whirled along, dominated by it. The composer imposes himself by sheer intellectual power and the endless resources of his technical devices and compels submission.«²⁷

Die Anerkennung dieser spezifischen Intellektualität von Strauss' Musik ist kein leeres Lob, sondern steht in einem sorgfältig abwägenden Zusammenhang des Versuchs, das Geheimnis der Wirkungsmacht dieser Musik zu ergründen. Aldrichs Fazit mündet in dem bemerkenswerten Satz, dass *Salome* eines jener epochalen Werke sei, nach deren Erscheinen die Musikgeschichte nicht mehr dieselbe sei.

»Whether or not ›Salome‹ is a great work, one that the future will preserve, it is unquestionably one that must be reckoned with, mastered, assimilated, in some degree. Strauss himself is now at work upon his next opera, an ›Elektra‹. It may be decisive as to whither he, still a young man, will direct his future. But now and hereafter musical art can not be exactly the same as it was before ›Salome‹ was added to it.«²⁸

V.

Nach dem Ersten Weltkrieg sollte sich dieser einst bewundernde Blick auf Strauss wesentlich verändern, er wurde in dem Maße kritischer, wie die verklarte Zweig'sche »Welt von gestern«, die Strauss als Großbürger der Musik wie kein anderer verkörperte, nach dem Ende des Weltkriegs als Illusion erschien oder zu einem fragwürdigen Mythos umgeformt wurde. In der großen Rezension der *Elektra*, die Paul Rosen-

²⁷ »Some Afterthought on ›Salome‹«, in: *New York Times*, 27.01.1907.

²⁸ Ebd.

feld in den 1920er-Jahren als Musikkritiker des *Dial* verfasste, wurden grundsätzliche Vorbehalte gegen Strauss formuliert, die nun auch seine älteren Werke in einem anderen Licht erscheinen ließen.²⁹ Zwar hob Rosenfeld die Bedeutung der *Elektra* für die Avantgarde um 1910 hervor, aber er sprach von schwachen und billigen Effekten, von einer nicht durchgehaltenen Kraft, von oberflächlicher Ordnungsliebe und vielem mehr. Die Walzerelemente der *Elektra*, die uns heute wie ein kunstvoller, programmatisch motivierter Anachronismus und ein ironisches Spiel mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen anmuten, waren für ihn vulgär, brutal und unglaublich. Noch weiter ging Olin Downes, Aldrichs Nachfolger als (von vielen Musikern verhasster) Chef-Musikkritiker der *New York Times*, als er 1947 ein Konzert der New Yorker Philharmoniker unter der Leitung von Dimitri Mitropoulos rezensierte, in dem die *Alpensinfonie* erklang. Als extrem dissonanter Kontrapost zur Position seines Vorgängers zeigt Downes' Verriss, dass es nach den beiden Weltkriegen zu einer erstaunlichen, wenn auch nur kurzen Konvergenz des nordamerikanischen und europäischen Blicks auf Strauss kam, die einmal mehr die grundsätzliche Ambivalenz des Strauss-Bildes beleuchtet. Paradoxiertweise erscheint im Licht der Worte Downes' sogar Adornos Essay von 1964 dann wie eine Verteidigung Strauss' gegen jene anglo-amerikanischen Verächter, die einst als Strauss' wahre Liebhaber angetreten waren:

»And then, for some occult reason, Mr. Mitropolous elected to fish out from the limbo into which it had so quickly fallen, Richard Strauss' [sic] ›Alpine‹ symphony. One would think that a composer would be a little embarrassed to confess to the authority of a score like this today. That the orchestra has to have thirty-two extra instruments added to its full symphonic strength for this one-movement is bad enough. That these instruments include every species of wood, brass and percussion, and a curtain of thin steel plates suspended in air, which a player shakes with deafening effect from below, leaves us only without the atom bomb, which fortunately had not been invented when Strauss wrote the ›Alpine‹ symphony.«³⁰

29 Wiederabdruck in Paul Rosenfeld, *Discoveries of a Music Critic*, New York 1936, S. 130–143.

30 »Mitropoulos here as a Guest Leader«, in: *New York Times*, 21.11.1947.

Objekte von ideellem und materiellem Wert. Wege der Überlieferung von Strauss-Autografen in die USA

Claudia Heine

Die bedeutendsten Sammlungen von Straussiana befinden sich im Richard-Strauss-Archiv in Garmisch-Partenkirchen (dem Privatarchiv der Familie Strauss), in der Bayerischen Staatsbibliothek, der Münchner Stadtbibliothek und der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Zu einem nicht unerheblichen Teil werden Strauss'sche Musikalien jedoch nach wie vor privat erstanden und gesammelt. Privatbesitzer möchten oft anonym bleiben, weshalb diese Manuskripte für die Forschung in der Regel nur schwer oder gar nicht zugänglich sind. Derzeit ist bei fast jedem siebten aller bekannten autografen Straussiana der Aufbewahrungsort unbekannt. Der Handel mit Strauss-Autografen blüht; allein bei den renommierten Auktionshäusern Sotheby's und Stargardt waren 2014 und 2015 in sechs Auktionen 53 unterschiedliche Lose im Angebot.¹ Die Preise sind in den letzten Jahrzehnten kontinuierlich gestiegen – sowohl bei Briefen als auch bei Musikhandschriften. Da der Autografenhandel international aufgestellt ist, überrascht es nicht, dass Straussiana heute weltweit verstreut sind – insbesondere in den USA sind einige Bibliotheken im Besitz von Handschriften des Komponisten. Durch neue Forschungsergebnisse im Rahmen der Arbeiten am *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis* (RSQV)² stellte sich jedoch heraus, dass Strauss' Handschriften bereits zu

1 Neben Briefen und Briefkonvoluten waren auch Skizzenblätter, Particellseiten und teilweise ganze Particelle und Partiturautografe im Angebot. Das Jubiläum 2014 hatte wider Erwarten keinen Einfluss auf die Menge oder Qualität der angebotenen Quellen. J. A. Stargardt, *Autographen aus allen Gebieten. Auktion 24. und 25. März 2015. Katalog 702*, Berlin 2015 (12 Lose); J. A. Stargardt, *Autographen aus allen Gebieten. Auktion 25. und 26. März 2014. Katalog 700*, Berlin 2014 (8 Lose), Sotheby's, *Music and Continental Books and Manuscripts. Sale L15406 07 Dec London 2015*, London 2015 (12 Lose); Sotheby's, *Music, Continental and Russian Books and Manuscripts. Sale L15402 28 May London 2015*, London 2015 (9 Lose), Sotheby's, *Music, Continental and Russian Books and Manuscripts. Sale L14406 20 November 2014 London*, London 2014 (11 Lose), Sotheby's, *Music, Continental and Russian books and manuscripts including the autograph manuscript of Rachmaninov's Second symphony. Sale L14402 20 May 2014 London*, London 2014 (1 Los: Briefkonvolut von 23 Briefen).

2 Das *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis* (RSQV) war ein Projekt der Deutschen Forschungsgemeinschaft am Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen, Laufzeit 2009–2012, Projekt-

Lebzeiten des Komponisten in die USA gelangten – und dies wohl in einem größeren Maße als bislang angenommen. Strauss selbst spielte dabei vor allem in den 1940er-Jahren eine bisher unbekannte, aktive Rolle.

Dieser Beitrag zeichnet die Wege von Strauss-Autografen in die USA zunächst im Allgemeinen nach, um dann im zweiten Teil Strauss' Rolle als Autografenhändler zu beleuchten. Im dritten Abschnitt werden, von den Ergebnissen des zweiten Abschnitts ausgehend, dann die Provenienzzlinien von einzelnen Quellen zum *Don Juan* op. 20 und dem *Rosenkavalierwalzer* TrV 227c bis in die jüngste Vergangenheit weiter verfolgt.³

I. Strauss-Autografe in den USA

Das RSQV verzeichnet derzeit etwas mehr als 60 Musikmanuskripte von Richard Strauss, die sich in den USA befinden oder befanden.⁴ Die wichtigsten öffentlich zugänglichen Sammlungen mit Strauss-Autografen befinden sich in folgenden Bibliotheken und Archiven in New York, Stanford, Harvard, Chicago, Washington und Yale:

- Morgan Library & Museum, New York (mit rund 20 Manuskripten die größte Strauss-Sammlung in den USA)⁵

leiter war Dr. Jürgen May, bearbeitet wurde das RSQV durch Claudia Heine und Adrian Kech. Die öffentlich zugängliche Recherchedatenbank, die in Kooperation mit der Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss regelmäßig aktualisiert wird, findet sich auf www.rsi-rsqv.de. Die im Folgenden zitierten RSQV-IDs sind Identifikatoren dieser Datenbank. Die benannten Quellenbeschreibungen sind jeweils online über den Permalink <[www.rsi-rsqv.de/\[RSQV-ID, Format: »q« plus fünfstellige Nummer\]](http://www.rsi-rsqv.de/[RSQV-ID, Format: »q« plus fünfstellige Nummer])> direkt ansteuerbar.

- 3 Hierfür wurden zahlreiche, bisher unbekannte Briefdokumente sowie erstmalig Antiquariats- und Auktionskataloge in größerem Umfang ausgewertet. An dieser Stelle sei der Familie Strauss, besonders Frau Gabriele Strauss, für die freundliche Unterstützung und Bereitstellung der Briefe sowie für die Genehmigung, Ausschnitte daraus zitieren zu dürfen, herzlich gedankt. Mein Dank geht ebenfalls an Stefan Schenk (München) und Jürgen May (Garmisch), die mir ihre nicht veröffentlichten Transkriptionen der Briefe Strauss' an Willi Schuh aus dem Bestand D-Mbs für diesen Text großzügig überlassen haben.
- 4 Eine ältere, gedruckte Übersicht listet noch 18 Quellen inkl. Drucke auf: Otto Edwin Albrecht, *A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries*, Philadelphia, PA 1953, S. 279–282.
- 5 Darunter befinden sich u. a. die autografe Stichvorlage von den *Acht Gedichten* op. 10 (RSQV q00251), die autografen Stichvorlagen von *Don Juan* op. 20 (RSQV q00285) und *Macbeth* (3. Fassung) op. 23, ein Skizzenbuch zum *Rosenkavalier* op. 59, 2. Akt (RSQV q12516), zwei Skizzenbücher zur *Ägyptischen Helena* (1. Fassung) op. 75, 1. Akt (RSQV q00722) und 2. Akt (RSQV q00721). Vgl. auch Otto Edwin Albrecht, »Musical Treasures in the Morgan Library«, in: *Notes for the members of the Music Library Association* 28 (1972), H. 4, S. 643–651.

- Juilliard School, New York (5 Quellen)⁶
- Memorial Library of Music at Stanford (4 Quellen)⁷
- Harvard University Libraries (2–3 Quellen)⁸
- Newberry Library, Chicago (2 Quellen)⁹
- Rosenthal Archives of the Chicago Symphony Orchestra (hier insbesondere in der Theodore Thomas Music Library) (2 Quellen)¹⁰
- Library of Congress, Washington (2 Quellen)¹¹
- Yale University Libraries (2 Quellen)¹²

Hinzu kommen noch weit umfangreichere Bestände an Briefen, etwa in New York, Chicago, Washington, Yale:¹³

- Morgan Library & Museum, New York (ca. 80 Briefe)
- Columbia University Libraries, New York (knapp 30 Briefe)
- New York Public Library (knapp 20 Briefe)
- Newberry Library, Chicago, und Rosenthal Archive des Chicago Symphony Orchestra (ca. 10 Briefe, insbesondere der Briefwechsel mit Theodore Thomas)
- Library of Congress, Washington (bisher bekannt sind 20 Briefe vom Briefwechsel mit Arnold Schönberg)
- Yale University Libraries (etwas mehr als 40 Briefe, insbesondere der Briefwechsel mit Maria Jeritza)¹⁴

Diese Liste ist eine kleine, sehr vorläufige Auswahl der bekannten, in den USA auf-

6 U. a. ein Skizzenbuch zur *Frau ohne Schatten* op. 65, 1. Akt (RSQV q01129) und die Partitur (Autograf) der *Sechs Lieder* (Fassung für Singstimme und Orchester) op. 68 (RSQV q00647).

7 U. a. Skizzenblätter zur *Feuersnot* op. 50 (RSQV q00490) und Skizzen zu den *Liedern* op. 49 (RSQV q00495 und q00653).

8 Skizzenblatt zur *Symphonia Domestica* op. 53 (RSQV q14429), Skizzenbuch zu *Daphne* op. 82 (RSQV q00812). Unklar ist, ob sich die Partitur zum Lied *Notturmo* (Fassung für Singstimme und Klavier) op. 44/1 ebenfalls dort befindet.

9 Skizzenblatt zur *Schweigsamen Frau* op. 80 (RSQV q14266), Skizzenblatt zur *Liebe der Danae* op. 83, 3. Akt, ursprünglich zur Einrichtung der Partitur der *Elektra* op. 58 verwendet (RSQV q14265).

10 Partitur (Autograf): *Concertouvertüre c-Moll* TrV 125 (RSQV q12517), Partitur von fremder Hand mit Annotaten von Strauss: *Zweite Symphonie (f-Moll)* op. 12 (RSQV q14264).

11 Partitur (Autograf): *Kling! ... Meine Seele gibt reinen Ton* op. 48/3 (RSQV q00482), Skizzenblatt zu *Intermezzo* op. 72 (RSQV q00689).

12 Particell (Autograf): *September* TrV 296/2 (RSQV q00929), Partitur (Autograf): *Malven* TrV 297 (RSQV q00931).

13 Die folgende Auflistung von Briefen ist das Ergebnis einer ersten Bestandsaufnahme durch das RSQV in den Jahren 2011–2014. Die Vollständigkeit der Angaben ist auch innerhalb dieser Bibliotheken nicht garantiert.

14 Vgl. *A Catalogue of the Frederick R. Koch Collection at the Beinecke Library, Yale University*, hrsg. von Vincent Giroud, Christa Sammons und Karen Spicher, New Haven, CT 2006.

bewahrten Briefe. Die Zahl, die Briefpartner und ihre Aufbewahrungsorte sowie die jeweilige Provenienz sind im Gesamten bisher äußerst schwer abzuschätzen, da viele Briefe in den Verzeichnissen und Katalogen nicht verlässlich oder nur cursorisch gelistet sind. Eine umfassende Recherche steht hierzu noch aus.¹⁵

Wie gelangten Straussiana vorwiegend in die USA? Zu vermuten wäre zunächst, dass die großen Konzertreisen der Jahre 1904 und 1921/22, auf denen der Komponist unter anderem New York, Philadelphia, Chicago, Detroit, Cincinnati und Washington besuchte,¹⁶ dazu geführt haben, dass Strauss-Quellen dorthin gelangten – etwa indem Strauss selbst Skizzen oder nicht mehr benötigte Notenmaterialien verschenkte. Diese beiden Tournées spielen jedoch, soweit bisher bekannt, in dieser Hinsicht fast gar keine Rolle. Außer Fotografien, wenigen Widmungseintragungen in Alben oder kleinen, einzelnen Widmungsblättern ist aus diesen beiden Zeitabschnitten in den eben genannten Orten bisher erstaunlich wenig solches Quellenmaterial bekannt.¹⁷ Die meisten Manuskripte gelangten schon früher oder erst später an diese Orte.

Der größte Teil der heute in Amerika liegenden Straussiana fand tatsächlich vor allem über den Auktionsmarkt und über einzelne, sehr vermögende und enthusiastische Privatsammler seinen Weg in die USA. Auch der Antiquariatshandel spielte in der Vergangenheit offenbar eine große Rolle. Dieser ist jedoch vermutlich nur lückenhaft nachvollziehbar. Einerseits sind im Gegensatz zu den relativ gut überlieferten Auktionskatalogen viele Antiquariatskataloge über die Jahrzehnte verloren gegangen. Einige der gehandelten Autografe tauchen zudem gar nicht in den überlieferten Katalogen der Antiquariate auf, sei es, weil sie bereits vor dem Druck der Kataloge verkauft waren, sei es, weil man vielleicht lieber »unter der Hand« Geschäfte gemacht hat.¹⁸ Viel ist darüber aber auch deshalb nicht bekannt, weil Verkäufe über Antiquariate nicht in den Verzeichnissen der *Jahrbücher der Auktionspreise*¹⁹ und der

15 Ein verlässliches Strauss-Briefeverzeichnis ist ein dringendes Desiderat. Erste, leider nur wenige Anhaltspunkte für die USA bieten etwa folgende Findbücher: *Catalogue Koch Collection*, S. 283–285, *The Mary Flagler Cary music collection. Printed books and music manuscripts, autograph letters, documents, portraits*, New York 1970, S. 96 (nur cursorische Übersicht).

16 Für sämtliche Orte der beiden Reisen vgl. *TrennerC*, S. 248–253, S. 426–430. Vgl. auch: Robert Breuer, »Richard Strauss in Amerika«, in: *RSB* 8 (1976), S. 1–17, Robert Breuer, »Richard Strauss in Amerika [Fortsetzung]«, in: *RSB* 9 (1977), S. 1–13.

17 Bekannt ist z. B. das Gästebuch von Theodore Thomas, S. 3, US-Cn Mistwest MS Thomas (formerly Th), Box 3, Folder 152.

18 Deutlich wird dies etwa an den Katalogen des Antiquariats Ricke in München. Laut Auskunft der Münchner Stadtbibliothek wurden etliche der in der Musikbibliothek aufbewahrten Musikalien in den 1960er-Jahren über jenes Antiquariat erworben. Die in der fraglichen Zeitspanne erschienenen, zahlreichen Verkaufskataloge verzeichnen jedoch keine einzige der erworbenen Musikalien.

19 *Jahrbuch der Auktionspreise*, zuvor *Jahrbuch der Bücherpreise*. Erscheint seit 1906 jährlich, mit einer Unterbrechung zwischen 1940 und 1950.

*American Book Prices Currents*²⁰ auftauchen, da diese jeweils nur auf Auktionen verkaufte Quellen verzeichnen. Somit gibt es auch nicht ansatzweise eine Übersicht über die über Antiquariate gehandelten oder verkauften Quellen, was die Rückverfolgung nicht nur bei Straussiana langwierig, schwierig und in einigen Fällen gar unmöglich macht. Der Handel von Strauss-Autografen über Antiquariate ist daher in der Strauss-Forschung ein noch weitgehend unbearbeitetes Feld. Die bekannten Fakten sind somit, insbesondere für die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, relativ zufällig. Dennoch kann man, mit der gebotenen Vorsicht, gewisse Entwicklungslinien in der Verbreitung von Strauss-Autografen rekonstruieren.

Die ersten Straussiana waren bereits um 1910 bei renommierten Antiquariaten im Angebot. Der bisher früheste bekannte Nachweis findet sich bei C. G. Boerner in Leipzig im Jahr 1908, wo gleich drei Liedautografe einer Privatsammlung aus Wien über eine Auktion verkauft wurden.²¹ Des Weiteren boten um 1910 das Antiquariat Leo Liepmannsohn,²² das Auktionshaus Karl Ernst Henrici²³ und die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung Strauss-Manuskripte an.²⁴ Die drei letztgenannten Anbieter hatten ihren Sitz wohl nicht von ungefähr in Berlin, Strauss' damaligem Wohn- und Hauptwirkungsort. Karl Ernst Henrici sollte noch bis Ende der 1920er-Jahre vereinzelt Strauss-Autografen anbieten; der weitere Verbleib aller bei Henrici angebotenen Manuskripte ist bislang unbekannt.²⁵

Man muss vermuten, dass die ersten Käufer von Strauss-Autografen sich vorwiegend in Deutschland oder zumindest in Europa befanden; freilich ist dies kaum noch nachvollziehbar. Für die 1930er-Jahre indes ergibt sich bereits ein deutlich differenzierteres, internationaleres Profil von Anbietern und Käufern von Strauss-Manuskripten. Strauss war als hochrangiger Komponist ein internationales Aus-

20 *American Book Prices Currents*. Erscheint seit 1895 jährlich.

21 C. G. Boerner, *Katalog einer kostbaren Autografen-Sammlung aus Wiener Privatbesitz. Wertvolle Autografen und Manuskripte aus dem Nachlass von Josef Joachim, Philipp Spitta, Hedwig von Holstein. Versteigerung Freitag, den 8., und Sonnabend, den 9. Mai 1908 von 10 Uhr vormittags an durch C. G. Boerner Buchantiquariat Leipzig. Auktions-Katalog XCII*, Leipzig 1908. Im Angebot waren: Partitur (Autograf): *Herbstabend* op. 14/1 TrV 226 (RSQV q13323), heute Privatbesitz Dietrich Kröncke; Partitur (Autograf): *Kling! ... Meine Seele gibt reinen Ton* (RSQV q00482), heute US-Wc ML96 .S938 (Case); Partitur (Autograf): *Aus der Kindheit* (o. TrV-Nummer) (RSQV q00456), heute B-MA Aut. 1134/1a.

22 Leo Liepmannsohn, *Autographen-Sammlungen. Ignaz Moscheles und Reserve Alfred Bovet bestehend zum größten Teil aus wertvollen Musikmanuskripten und Musikerbriefen. Versteigerung am 17. u. 18. November 1911 bei Leo Liepmannsohn. Antiquariat. XXXIX. Autographen-Versteigerung*, Berlin 1911, S. 122, vgl. RSQV q00439.

23 Karl Ernst Henrici, *Autographen und Stammbücher. Versteigerung am 6. u. 7. Mai 1910. Mit 41 Faksimiles. Auktions-Katalog II*, Berlin 1910, S. 45, Los Nr. 341, vgl. RSQV q00567.

24 Partitur (Druckfahne) mit Annotaten: *Feierlicher Einzug* (2. Fassung) TrV 224 (RSQV q00993).

25 Dies betrifft die Quellen mit den RSQV-IDs q00567, q00991, q00992, q00993, q01114. Stand 04.08.2016.

hängeschild für die deutsche Musikkultur geworden. Seine Handschriften wurden somit zu wertvollen Handelsobjekten, die nun überall gefragt waren. Der Verkauf führte nun – insbesondere über London – auch in die USA. In den 1930er-Jahren spielte offenbar das Antiquariat von Heinrich Eisemann in Frankfurt am Main, teilweise in Verbindung mit Otto Haas in London,²⁶ eine wichtige Rolle als Umschlagplatz.²⁷ Auch Wien scheint sich nun als Verkaufsort etabliert zu haben. Der Verlag Universal Edition verkaufte die handschriftlichen Stichvorlagen der bei Joseph Aibl erschienenen Tondichtungen auf dem privaten Markt, teilweise bereits in den 1930er-Jahren oder gar noch früher.²⁸ Und auch Strauss selbst verschenkte häufig Skizzenblätter als Dankesbekundung. Für ihn waren sie nach der Fertigstellung einer Komposition nichts weiter als »reiner Papierkorb«,²⁹ während er wahrnahm, dass solche Skizzen für seine Bewunderer und Freunde einen großen ideellen Wert darstellten.

Etwas dichter sind die Informationen zu Verkäufen von Quellen nach dem Zweiten Weltkrieg.³⁰ Vermehrt spielten nun (abgesehen von dem Musikantiquariat Schneider in Tutzing) auch reine Auktionshäuser eine Rolle. Nach Strauss' Tod waren seine Autografe ein noch begehrteres Handelsobjekt. Dass mehr Handschriften auf den Markt kamen, liegt wohl auch darin begründet, dass Bekannte von Strauss, die in der

-
- 26 Die Geschäftsbeziehungen zu Quellenbesitzern hat Otto Haas sicherlich von der Firma Leo Liepmannssohn Berlin (unter seiner Leitung bis 1936) nach London (unter seiner Leitung ab 1936) mitgenommen.
 - 27 Verbürgt bei drei in Stanford überlieferten Quellen (RSQV q00490, q00494, q00495) als auch bei der hs. Stichvorlage von *Don Quixote* op. 35 (RSQV q00392), heute CH-W Dep RS 63/2. Ferner über einen Brief: Stefan Zweig an eine unbekannte Empfängerin, 09.09.1933, Privatbesitz New York, in dem Zweig die Empfängerin um den Verkauf eines Autografs einer der Tondichtungen *Tod und Verklärung* op. 24, *Don Juan* oder *Till Eulenspiegels lustige Streiche* op. 28 über den Antiquar Heinrich Eisemann für einen privaten Sammler anfragt.
 - 28 Vgl. Anm. 27, Abschnitt zu *Don Quixote*. Die Partitur von *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (RSQV q00341) soll sich bereits 1923 in der Sammlung Louis Koch in der Schweiz befunden haben. Vgl. Hartmut Schaefer, »Tondichtungen bis zum Jahr 1898«, in: *Richard Strauss. Autographen, Porträts, Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag* [Ausstellung 11. Juni – 5. August 1999], hrsg. von Hartmut Schaefer (= Bayerische Staatsbibliothek: Ausstellungskataloge 70), München 1999, S. 270–291, hier S. 274–276. Die Druckfahne des *Till Eulenspiegel* mit Korrekturen von Strauss (RSQV q00344) befand sich ebenfalls bereits sehr früh, vor 1928, in der Sammlung Manskopf in Frankfurt am Main. Vgl. Hartmut Schaefer, »Die Musik- und Theaterbestände der Rothschild'schen Bibliothek und des Manskopfschen Musikhistorischen Museums«, in: *Die Rothschild'sche Bibliothek in Frankfurt am Main*, hrsg. von der Gesellschaft der Freunde der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (= Frankfurter Bibliotheksschriften 2), Frankfurt am Main 1988, S. 123–143.
 - 29 Richard Strauss an Joseph Gregor, 17.02.1945, A-Wph o. Sign., hier zit. nach: *BJG*, S. 280–281, hier S. 280.
 - 30 Dies hängt auch sehr eng mit der besseren Überlieferung von Antiquariatskatalogen zusammen.

Vergangenheit Autografe von ihm geschenkt bekommen hatten, ebenfalls verstarben und ihr Nachlass in Umlauf kam.

Wer waren die Käufer der Strauss-Quellen? Für die USA ist die Antwort bezeichnend einfach: Es waren einzelne, vermögende Privatpersonen, die Sammlungen begründeten, die heute viel Beachtung in der musikwissenschaftlichen Forschung finden. Die Straussiana in der Morgan Library & Museum sind fast alle Teil dreier wichtiger Sammlungen: der Mary Flagler Cary Music Collection, der Dannie and Hettie Heineman Collection und des Robert O. Lehman Deposit.³¹ Die Heineman Collection entstand bereits während der Zwischenkriegsjahre,³² die Cary-Collection in den 1940er- und 50er-Jahren (danach wurde sie mithilfe des Cary Trusts weiter ausgebaut), während die Lehman-Sammlung seit den 1960er-Jahren aufgebaut wurde.³³ Die Strauss-Autografe in der Juilliard School sind erst seit 2006 als Teil der Juilliard Manuscript Collection öffentlich zugänglich. Sie ist das Ergebnis der Sammelleidenschaft von Bruce Kovner, einem ehemaligen Mitglied der Board of Trustees der Juilliard School, und ist die neueste der bekannten amerikanischen Sammlungen mit Strauss-Autografen (entstanden seit den 1990er-Jahren bis 2006).³⁴ Der Bestand in Stanford wiederum ist deutlich älter. Er ist dem Ehepaar Keating zu verdanken, das die Sammlung bis 1947 aufgebaut hat, um sie dann der Universitätsbibliothek zu übergeben.³⁵

Betrachtet man die Überlieferungswege genauer, erkennt man, dass die in den USA liegenden Strauss-Quellen in der Regel über Auktionen oder Antiquariate, die als Umschlagplätze in Europa dienten, nach Amerika gelangten. Doch gab es in der Vergangenheit auch zumindest einen wichtigen und ganz direkten Handelspartner in New York.

31 J. Rigbie Turner, »Infinite Riches in a little room. The Music Collections in the Pierpont Morgan Library«, in: *Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association* 55 (1998), H. 2, S. 288–326; J. Rigbie Turner, »Infinite Riches in a little room. The Music Collections in the Pierpont Morgan Library. Part 2«, in: *Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association* 55 (1999), H. 3, S. 547–582. Gemäß Rigbie Turner spielte hier als Vermittler auch der Antiquar Walter Schatzki eine wichtige Rolle.

32 J. Rigbie Turner, »Nineteenth-century autograph music manuscripts in the Pierpont Morgan Library. A check list«, in: *19th-Century Music* 4 (1980), H. 1, S. 49–69, hier S. 49–50.

33 Rigbie Turner, »Infinite Riches. Part 2«, S. 552 f.

34 Die Digitalisate der Sammlung sind online einsehbar auf: juilliardmanuscriptcollection.org/composers/strauss-richard (abgerufen am 17.10.2016).

35 Charlotte E. Erwin, »Richard Strauss Autographs at Stanford University«, in: *RSB, N. F.* 11 (1984), S. 54–65.

II. Strauss als Autografenhändler

Recherchearbeiten für das RSQV brachten den Briefwechsel zwischen Richard Strauss und Otto Kallir zutage. Kallir, ein Galerist aus Wien, lebte seit 1939 in New York und eröffnete dort die Kunstgalerie Galerie St. Etienne.³⁶ Die aufgefundenen Briefe hielten eine Entdeckung bereit: Kallir, hauptamtlich ein Kunsthändler, handelte in den späten 1940er-Jahren mit Musikmanuskripten von Richard Strauss. Wie kam es dazu?

Auch in den Jahren ab 1944 komponierte Strauss weiterhin. Die dabei entstehenden Partituren waren nun aber als Nachlass für die Familie vorgesehen.³⁷ Ferner fertigte er einige autografe Partiturskopien von eigenen älteren Werken an. Diese waren ebenfalls als Wertdepot für schlechte Zeiten gedacht.³⁸ Dann kam es jedoch anders als geplant: Strauss musste die Partituren doch selbst verkaufen.³⁹ Seine Einkünfte waren seit dem Zweiten Weltkrieg insbesondere durch die Schließung der Opernhäuser sowie die Kassierung seiner Tantiemen unter anderem in England und Amerika massiv eingeschränkt.⁴⁰ Strauss musste Schulden und Darlehen aufnehmen. Ein

- 36 Kallir war ebenfalls ein Autografensammler. Seine Sammlung mit rund 350 Autografen befindet sich seit 2008 in A-Wst. Darunter befindet sich kein Strauss-Autograf. Vgl. *Handschriften aus fünf Jahrhunderten. Die Autographensammlung Otto Kallir* [Katalog zur Ausstellung in Form einer »Intervention« vom 15. Januar bis 5. April 2009], hrsg. von Hermann Böhm, Wien 2008. Die Galerie existiert noch und wird inzwischen von der Enkelin, Jane Kallir, geleitet: www.gseart.com (abgerufen am 17.10.2016).
- 37 In D-GPrsa wird beim Briefwechsel mit Franz Xaver Markwalder ein autografes Verzeichnis, betitelt mit »Nachlass« (1 Bl. mit 2 beschr. S.) und datiert mit »Baden 15. Oktober 1945.« aufbewahrt (o. Sign.). Wortlaut verso: »Ungedruckter Nachlaß von Originalwerken, die nach meinem Tode veröffentlicht werden können: 5 Männerchöre, 2 a capellachöre für gemischten Chor[,] 2 größere Werke für Klavier u. Orchester: *Parergon* und *Panathenäenzug. Metamorphosen* (Studie für 23 Solostreicher) komponiert für das *Collegium musicum* in Zürich[,] 2 *Sonaten* für 16 Blasinstrumente Konzerte mit Orchester: für Waldhorn, für Hoboe. Neu für Konzert bearbeiteter Walzer des *Rosencavalier*[,] *Walzer* für Orchester: »*München*.«
- 38 Ein weiteres autografes Dokument in D-GPrsa o. Sign., beim Briefwechsel mit Franz Xaver Markwalder, datiert 20.12.1946, verzeichnet u. a. als Depot bei Markwalder: »Eigenhändige Abschriften 1945 Rosencavalierwalzer, Partituren Don Juan, Till Eulenspiegel«.
- 39 Strauss fertigte im Falle des *Till Eulenspiegel* zwei Kopien an. Eine dieser Abschriften (RSQV q00342), datiert mit 1. Oktober 1944, wurde offenbar nicht verkauft und befindet sich im Familienarchiv D-GPrsa. Vgl. Richard Strauss, *Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28. Faksimile der autographen Partitur (Original im Richard Strauss-Archiv, Garmisch). Erstveröffentlichung*, Wien 1999.
- 40 Dies belegen zahlreiche Briefe von Strauss an Ernst Roth im Verlag Boosey & Hawkes in London. Abschriften in D-GPrsa o. Sign. Auch die Inhalte der Briefe an seine Anwälte sowie an den Sohn und Juristen Franz Strauss berühren diese Thematik regelmäßig. Auf dem in Anm. 37

Gläubiger war Franz Xaver Markwalder, in dessen Hotel er in Baden längere Zeit wohnte, dem er aber die Hotelrechnung nicht bezahlen konnte. Strauss verpfändete daher zwischenzeitlich bei ihm Manuskripte als Sicherheit.⁴¹ Bereits seit den 1920er-Jahren war er sich bewusst, dass seine Handschriften bei Sammlern ideelle und somit auch materielle Werte darstellten.⁴² Vermutlich waren die Schulden bei Markwalder Anlass dafür, dass Strauss sich mit dem Gedanken trug, seine eigentlich für den Nachlass gedachten Manuskripte selbst zu verkaufen. Spätestens seit Februar/März 1947 liebäugelte er damit, seine Partituren als Geldeinnahmequelle zu verwerten. Aus einem Brief an Markwalder ist bekannt, dass dieser spätestens am 12. März um Rückgabe eines Darlehens sowie um die Abzahlung der Hotelschulden bat.⁴³ Somit wurde der Verkauf der Manuskripte für den Komponisten plötzlich zu einem dringenden Anliegen.

Seine erste Anlaufstelle waren im Februar 1947 seine Schweizer Gönner, die bereits im Besitz von Strauss-Partituren waren: Werner Reinhart, der das Autograf der *Zweiten Sonatine* TrV 291 gekauft hatte,⁴⁴ und Paul Sacher, der seit 1945/46 die Partitur der *Metamorphosen* TrV 290 besaß (und 1948 tatsächlich eine weitere kaufen sollte).⁴⁵ Am 14. Februar 1947 meldete Strauss an Ernst Roth:

genannten Nachlassverzeichnis findet sich folgender Wortlaut: »Urheberrechte gültig bis 50 Jahre nach meinem Tode, deren Ertrag im Jahre 1943 (aus Konzertaufführungen u. Operntantiemen fast nur allein in Deutschland) 260 000 M. betrug. Die Einnahmen aus dem alliierten Ausland: England, Amerika, Italien Frankreich seit 1939 nicht mehr eingegangen u. auch vorläufig noch gesperrt.«

- 41 Richard Strauss an Franz Xaver Markwalder, 19.–20.03.1947 und 27.03.1947, D-GPrsa o. Sign.
- 42 Schönes Beispiel ist hierfür die Bezahlung des Wiener Grundstücks mittels Schenkung der drei Bände der *Rosenkavalier*-Partitur (RSQV q01110, q01111, q01112) sowie der Partitur zu *Schlagobers* (RSQV q00668) an die Stadt Wien im Jahre 1924; vgl. Schaefer, *Richard Strauss. Autographen, Porträts, Bühnenbilder*, S. 142. Gemäß Nachlassverzeichnis (wie Anm. 37) ließ Strauss 1925 seine Opernpartituren schätzen.
- 43 Richard Strauss an Franz Xaver Markwalder, 19.03.1947, D-GPrsa o. Sign.: »Auf Ihr Schreiben vom 12. März 1947 habe ich unverzüglich alle mir möglichen Schritte unternommen, um Ihnen das mir freundlich gewährte Darlehen und die aus meiner Hotelrechnung stammende Schuld zurückzuerstatten.« Wofür das erwähnte Darlehen diente und in welcher Höhe es gewährt wurde, ist unbekannt.
- 44 Das Autograf befindet sich heute in CH-W Dep RS 63/1, I-II (RSQV q00895). Strauss hat es Werner Reinhart gewidmet. Dieser hat ihm offensichtlich eine Summe von 25 000 Schweizer Franken für das Manuskript bezahlt. Vgl. hierzu Richard Strauss an Otto Kallir, Brief vom 19. Dezember 1947, Privatbesitz New York: »[...] habe ich den Preis von 25 000 Schweizer frcs. angenommen, der mir von einem hiesigen Mäcen ([originale Fußnote:] für meine II. im Jahre 1943 geschriebene Bläser-sonate (Esdur)) gespendet wurde«.
- 45 Claudia Heine und Jürgen May, »Das« Partitur-Autograph der »Metamorphosen«. Verwirrung um die Quellen eines späten Werkes von Richard Strauss: ein Gespräch«, in: *Akademie Aktuell* (2011), Nr. 2, S. 32–35, www.badw.de/fileadmin/pub/akademieAktuell/2011/37/10_may-heine.pdf (abgerufen am 17.10.2016).

»Heute früh war Dr. Gmür und X. Markwalder da. Letzterer hatte gestern Nachmittag ein Rendezvous mit Werner Reinhart und frug ihn, ob er mir noch ein Manuskript abkaufen wolle, eventuell Zarathustra zu 50.000 Frs. Reinhart lehnte ab, schloss aber die Unterredung mit den Worten »Dr. Strauss muss auf jeden Fall geholfen werden« aber wie?«⁴⁶

Drei Wochen später schrieb er an Willi Schuh in der gleichen Sache. In diesem Brief benannte Strauss vier handschriftliche Quellen, deren Aufbewahrungsorte im Folgenden nachvollzogen werden:

Die »Bemerkung über den braven Herrn *Sacher* hat den Hoffungsstrahl gezündet, daß derselbe (wenn er so vermögend ist, sich diesen Luxus zu gestatten) vielleicht doch Manuskripte noch erwerben will. Ich würde ihm zu billigem Preise die am ehesten zum Verkauf bestimmten sauberen eigenhändigen Copien vom Jahre 1945 bis 46 abtreten: *Don Juan Till Eulenspiegel* je 5000 sowie den gleichzeitig mit dem Original im vorigen Jahre geschriebenen *Rosencavalierwalzer* zu 10 bis 15 000, die ich alle 3 hier habe, zur Verfügung stellen.«⁴⁷

Und am Ende des Briefes fügte er hinzu: »Oder hat *Sacher* Freunde, die sich für derartige Copien interessieren u. mir über den Sommer hinweg helfen?« Um zu rechtfertigen, dass er »nur« Abschriften verkauft, führte er an: »Wie viele von Galerien mit alten Meistern besitzen denn Originale von *Holbein*, *Raffael* etc. Sind fast alles Copien aus späterem Jahrhundert.«⁴⁸

Zur Klärung seien die vier in dem Brief genannten Handschriften hier noch einmal mit Identifikator benannt. (Die weiteren Provenienzzlinien der vier Quellen werden zur Verdeutlichung auch in Tabelle 1 nachgezeichnet.):

- *Don Juan* op. 20, eigenhändige Abschrift (RSQV q00287)
- *Till Eulenspiegels lustige Streiche* op. 28, eigenhändige Abschrift (RSQV q00343)
- *Einleitung und Walzer aus »Der Rosenkavalier«* op. 59, I. und II. Akt AV 139 TrV 227c Originalautograf (RSQV q13906)
- *Einleitung und Walzer aus »Der Rosenkavalier«* op. 59, I. und II. Akt AV 139 TrV 227c eigenhändige Abschrift (RSQV q00591)

Die Verkaufsverhandlungen in der Schweiz führten jedoch nicht zum gewünschten Erfolg, sodass Strauss fünf Monate später, am 1. August 1947, gegenüber Ernst Roth eingestehen musste:

46 Richard Strauss an Ernst Roth, 14.–15.02.1947, zit. nach der Typoskriptabschrift, D-GPrsa o. Sign.

47 Richard Strauss an Willi Schuh, 07.03.1947, D-Mbs Ana 330 I Schuh, Willi, Nr. 112.

48 Ebd.

»Mit dem Verkauf von Manuscripten geht es sehr zäh. Trotz einiger Bemühungen auch seitens des Züricher Rechtsanwaltes Dr. Kästlin, gegenwärtig auf Urlaub in Gstaad, mit dem Sie ruhig darüber reden können, hat noch kein Sammler angebissen.

Die Schweizer wollen billig kaufen und Dollarkräftige Amerikaner sind noch weit entfernt.«⁴⁹

Für die Monate August bis Dezember 1947 sind bisher keine weiteren Briefe bekannt, die den Verkauf von Manuskripten berühren. Seit spätestens Anfang Dezember 1947 war Strauss dann jedoch mit dem Galeristen Otto Kallir in New York in Kontakt, um Manuskripte dort zum Verkauf vermitteln zu lassen.⁵⁰ Die Anrede sowie die gewählten Formulierungen der ersten überlieferten Briefe vom Dezember 1947 legen nahe, dass Strauss Kallir (der vor seiner Emigration 1939 nach New York seit 1923 in Wien die Neue Galerie geführt hatte) davor nicht gekannt hat. Wie der Kontakt zustande kam, ist bisher nicht geklärt; in einem Brief an Schuh erwähnt Strauss, Kallir hätte sich »im Namen amerikanischer Sammler wegen der Manuskripte« an ihn »gewandt«.⁵¹ Denkbar wäre, dass der New Yorker Anwalt Katz, mit dem Strauss wegen der Tantiemen in Amerika ebenfalls 1947 in Verbindung stand,⁵² den Kontakt vermittelt hat. Auch ein Kontakt über Boosey & Hawkes, die in New York einen Firmensitz hatte, wäre denkbar. Mit der Strategie, die Partituren über Otto Kallir zu verkaufen, scheint jedenfalls der Verkauf der Manuskripte dann doch ins Rollen gekommen zu sein.

Strauss war ein harter Verhandlungspartner; er bot die Originalpartitur des *Rosencavalierwalzers* für 25 000 Schweizer Franken an.⁵³ Dies entspräche laut Landesindex der Konsumentenpreise des Bundesamts für Statistik Neuchâtel (Schweiz) im Juni 2016 115 111 CHF, also knapp 106 000 EUR.⁵⁴ Strauss verteidigte den offenbar Kallir etwas zu hoch angesetzten Kaufbetrag gegenüber dem Kunstgaleristen wie folgt:

»Es mag sein, daß mein Preis für den Rosencavalierwalzer an den gegenwärtigen Marktpreisen für Musikmanuskripte gemessen, etwas zu hoch ist. Sie werden aber meine vielleicht unbescheidene Forderung verstehen, wenn Sie in Betracht

49 Richard Strauss an Ernst Roth, 01.08.1947, hier zit. nach der Typoskriptabschrift, D-GPrsa o. Sign.

50 Der erste verbürgte Kontakt ist ein (verschollener) Brief von Otto Kallir an Richard Strauss vom 05.12.1947, erwähnt in: Richard Strauss an Otto Kallir, 10.12.1947, Privatbesitz New York.

51 Richard Strauss an Willi Schuh, 02.01.1948, D-Mbs Ana 330 I Schuh, Willi, Nr. 156.

52 Erwähnt ist Herr Katz etwa in: Richard Strauss an Ernst Roth, 12.02.1947, Typoskriptabschrift, D-GPrsa o. Sign.; Richard Strauss an Ernst Roth, 28.04.1947, Typoskriptabschrift, D-GPrsa o. Sign.; Richard Strauss an Willi Schuh, 09.03.1947, D-Mbs Ana 330 I Schuh, Willi, Nr. 114.

53 Richard Strauss an Otto Kallir, 10.12.1947.

54 www.portal-stat.admin.ch/lik_rechner/d/lik_rechner.htm (abgerufen am 17.10.2016), Wert: Dezember 1947 im Vergleich zu Juni 2016 auf der Indexbasis August 1939, Wert errechnet am 05.08.2016. Währungskurs von CHF zu EUR am 05.08.2016: 1 CHF = 0,9205 EUR.

ziehen, daß ich seit 1945 keinerlei Einnahmen aus meinen Werken gehabt habe, die von den Custodians der Herrn Alliierten (besonders in London u. Washington) nicht nur seit Kriegsbeginn beschlagnahmt sind, sondern auch weiterhin noch auf Reparationskonto verrechnet werden. Als Maßstab für meine Forderung habe ich den Preis von 25 000 Schweizer frcs. angenommen, der mir von einem hiesigen Mäcen ([originale Fußnote:] für meine II. im Jahre 1943 geschriebene Bläseronate (Esdur)) gespendet wurde, die einzige Einnahme, aus der ich mir in der teuren Schweiz ein geheiztes Zimmer u. ein normales Essen ein Jahr lang leisten konnte. Meine armen Kinder hungern in Garmisch im eiskalten Haus, von mir notdürftig mit Lebensmittelpacketen [sic] versehen. –«⁵⁵

Für den Verkauf wollte Kallir die Partituren vorab im Original sehen, und so ließ Strauss seine Manuskripte, die in Thalwil, einem Vorort von Zürich, gelagert waren, von Willi Schuh holen und an Ernst Roth in London senden. Der Plan war Anfang Januar 1948, die Partituren Ralph Hawkes Ende Januar über Roth in London auf seine Reise nach New York mit zu geben.⁵⁶ Doch die Partituren kamen zu spät in London an und erreichten Hawkes nicht mehr rechtzeitig,⁵⁷ sodass sie offenbar per Post nach Amerika versandt wurden. In der Eile wurden von den vier oben genannten Handschriften zudem zunächst nur drei verschickt, das Autograf im Besitz von Markwalder verblieb bei diesem (RSQV q00591).⁵⁸ In einer langen Reise, bei der die Partituren zwischenzeitlich von der Zollbehörde in Liverpool einbehalten wurden,⁵⁹ gelangten sie schließlich im Laufe des Juni oder Juli 1948 nach New York.

Ende Juli konnte das Originalmanuskript des *Rosenkavalierwalzers* (RSQV q13906)

55 Richard Strauss an Otto Kallir, 19.12.1947, Privatbesitz New York. Der Wechselkurs des Schweizer Franken zum Amerikanischen Dollar betrug zwischen 1945 und 1949 ca. 4,3 CHF pro USD. 25 000 CHF entsprachen damals also ca. 5813 USD. URL: de.wikipedia.org/w/index.php?title=Schweizer_Franken&oldid=156707951 (abgerufen am 17.10.2016).

56 Richard Strauss an Willi Schuh, 02.01.1948.

57 Otto Kallir an Richard Strauss, 10.02.1948, D-GPrsa o. Sign.: »Gestern sprach ich mit Dr. Hawkes und erfuhr von ihm, dass er Ihre Manuskripte gar nicht mitgebracht hat, da sie anscheinend in London nicht rechtzeitig angekommen sind.«

58 Richard Strauss an Otto Kallir, 15.01.1948, Privatbesitz New York: »Ich habe nach London an meinen Verleger Boosey and Hawkes senden lassen: 1.) Originalpartitur Rosencavalierwalzer 2.) Don Juan u. Till Eulenspiegel eigenhändige Abschriften vom Jahre 1945, die M^r Hawkes New York City 668 Fifth Aven. in den nächsten Tagen persönlich nach Amerika bringen und Ihnen zur Ansicht übergeben wird und den ich gebeten[,] mit Ihnen über die Preise zu verhandeln.«

59 Richard Strauss an Otto Kallir, 15.02.1948, Privatbesitz New York: »Meine Manu[s]cripte waren von Zürich bis London 4 Wochen auf Reise, sind aber jetzt doch glücklich bei D^r Roth gelandet, der sie jetzt jedenfalls auf bestem Wege an seinen Chef: M^r Hawkes wird gelangen lassen.« Ernst Roth an Richard Strauss, 26.05.1948, D-GPrsa o. Sign.: »Die Manuskripte sind ein anderes Sorgenkind. Ich habe schon ganze Romane an die Zollbehoerde geschrieben, aber sie sind, wie ich eben hoere, immer noch in Liverpool, weil die Ausfuhr verboten ist und man uns verdaechtigt,

schließlich für 6000 Dollar verkauft werden. Der erfolgreiche Verkäufer war jedoch nicht Otto Kallir. Strauss hatte selbst für den Verkauf der Partituren gesorgt; Kallir war letztlich nur noch Vermittler des Manuskripts, das inzwischen bei ihm angekommen war. Ein Besuch der Opernsängerin und Freundin Maria Jeritza beim Komponisten in der Schweiz im Sommer 1948 war offensichtlich der Auslöser, der zum Verkauf der Partitur führte:

»Ihnen u. Ihrem liebenswürdigen Gatten vielen Dank für Ihren erfrischenden Besuch u. die wertvolle Hilfe, die Sie beide durch Kauf des *Rosencavaliermanuscripts* mir angedeihen lassen. Heute besuchte mich mein Verleger M^r Hawkes (New York N. Y. 668 Fifth Av.), an den ich die Partitur s. Z. geschickt hatte. Sie liegt jetzt bei D^r Otto Kallir, Galerie St. Etienne New York 19 46 West 57th Street N. Y.[.] den M^r Hawkes beauftragt hat, die Partitur jeder Zeit zu Ihrer Verfügung zu halten oder sie an M^r Hawkes zu senden, der am 15. September nach New York zurückkehren wird.«⁶⁰

Und an Otto Kallir meldete er am gleichen Tag:

»Sehr geehrter Herr!

Ich konnte heute M^r Hawkes, der mich hier besuchte, mitteilen, daß ich [das] Originalmanuscript des *Rosencavalierwalzers* vor 14 Tagen an M^r Irving F. Seery – New York City 755 Park Av. für 6000 \$ verkauft habe u. daß er selbst Ihnen mitteilen wolle, ob Sie die Partitur an ihn oder direkt an den Käufer senden sollten, die beide Mitte September in New York wieder zu sein hoffen.«⁶¹

Nach fast drei Monaten Funkstille mit dem Ehepaar Jeritza Seery⁶² erhielt Strauss ein Telegramm von Otto Kallir, in dem dieser anfragte, ob Strauss einverstanden sei, wenn das Ehepaar Jeritza Seery zu dem Originalmanuskript auch die gleichzeitige Kopie des *Rosencavalierwalzers* (bis dahin verpfändet bei Franz Xaver Markwalder) und die Abschrift des *Till Eulenspiegel* (für 1500 Dollar) kaufe.⁶³ Dies bejahte Strauss

eine sinistre Devisenverschiebung zu machen. Ich habe eben noch ein etwas energischer gefasstes Dokument abgeschickt.«

60 Richard Strauss an Maria Jeritza, 25.07.1948, US-NH Frederick R. Koch Collection, GEN MSS 601, Box 57, folder 1267.

61 Richard Strauss an Otto Kallir, 25.07.1948, Privatbesitz New York. Irving Seery war seit 1948 Jeritzas Ehegatte.

62 Noch am 17. Oktober schrieb Strauss an Kallir, dass »Frau Jeritza [...] seit ihrer Rückkehr nach Amerika noch Nichts hat hören lassen«: Richard Strauss an Otto Kallir, 17.10.1948, Privatbesitz New York.

63 Das Telegramm ist verschollen, es wird erwähnt in: Richard Strauss an Otto Kallir, 23.10.1948, Privatbesitz New York. Unklar ist die Rolle von Hugo Burghauser, der von Strauss als Unterhändler angestellt worden war. Es existiert ein Dokument, undatiert, [ca. 10.1948], Kopie D-GPrsa o. Sign., Original zuletzt 2010 Roger Gross, Ltd., New York, das laut hs. Notiz eine

sogleich am 23. Oktober 1948⁶⁴ und bestätigte dies noch einmal in einem Brief an Maria Jeritza am 26. Oktober 1948: »Indem ich nochmals mein Einverständnis mit Kallirs Telegramm ausspreche, danke ich herzlich auch für Ihr heutiges Cable u. bin tief gerührt, daß Sie mir u. meiner Familie Ihre weitere so wertvolle Hilfe wollen angedeihen lassen.«⁶⁵ Nur wenige Tage später, am 1. November 1948, sprach Strauss auch die späte Abschrift des *Don Juan* der Sängerin zu.⁶⁶ Das Ehepaar Jeritza Seery bezahlte insgesamt 9000 Dollar (Wert heute rund 161 100 EUR) für alle vier Manuskripte.⁶⁷ Die Kopie des *Rosenkavalierwalzers* sandte Strauss am 8. November 1948 direkt an Maria Jeritza und Irving Seery,⁶⁸ die restlichen drei Manuskripte wurden den beiden

Vollmacht für einen diplomatischen »Auftrag für Hugo Burghauser [...] den Verkauf der 3 Partituren zu betr[eiben]« darstellen soll. Burghauser schrieb an Strauss, dass er mit Maria Jeritza und Kallir gesprochen habe: »Sogleich nach meiner Ankunft in New York gelang es mir Frau Jeritza zu sprechen, die eben aus Newark, New Jersey eingetroffen war. – Sie wünschte die Partituren zugesandt und zwar »beide« Rosenkavalier-Stücke, sowie den Till und DonJuan. [sic] – Dr. O. Kallir war im Ungewissen über den geschäftlichen Modus der Übergabe und hielt es für geraten Ihnen zu kablern. Nunmehr hat Ihr Brief an ihn alles Bezügliche geklärt. Frau Jeritza hat ihn verständigt, dass sie die Partituren abholen** [Originalfußnote: **nur den Till u. Rosenkavalier] lässt und Dr. Kallir wie auch ich nannten \$ 6000 für den Rosenkavalier; für den Till ist das letzte Übereinkommen \$ 1500; die Überweisung des Geldes erfolgt durch Frau Jeritza bezw. deren Gatten Mr. Seery.« Im gleichen Brief berichtet Burghauser, dass er mit Bibliotheken und Sammler verhandle wegen *Don Juan* und *Tod u. Verklärung*. Hugo Burghauser an Richard Strauss, undatiert, [10.1948/11.1948], Typoskriptdurchschlag, US-NH Frederick R. Koch Collection, GEN MSS 601, Box 57, folder 1258.

64 Richard Strauss an Otto Kallir, 23.10.1948.

65 Richard Strauss an Maria Jeritza, 26.10.1948, US-NH Frederick R. Koch Collection, GEN MSS 601, Box 57, folder 1267.

66 Richard Strauss an Otto Kallir, 01.11.1948, Privatbesitz New York. Zwischenzeitlich war ein Chirurg namens Karl Sternbach aus Wien, lebend in Toronto, ebenfalls als Käufer interessiert: vgl. Hugo Burghauser [?] an Richard Strauss, undatiert, [Anfang 11.1948], Typoskriptdurchschlag, US-NH Frederick R. Koch Collection, GEN MSS 601, Box 57, folder 1258: »Ich möchte Ihnen von hier aus einen Teilerfolg melden den ich mit der DonJuan [sic] Partitur erzielte, nach Ihrer Weisung. Der hiesige Arzt Dr.Karl [sic] Sternbach aus Wien stammend und jetzt canadischer Staatsbürger [sic], als Chirurg hier tätig, ist mir als intelligenter musikalischer Amateur bekannt[,] zeigte sich sehr interessiert[,] die Partitur zu den [sic] von Ihnen gewünschten Preis zu erwerben. Es ist nun nur eine Frage von 2 bis 4 Wochen[,] dass der Betreffende die Bankwege findet[,] um entweder an Sie direkt oder via USA durch mich das Geld zu überweisen.«

67 Richard Strauss an Otto Kallir, 01.11.1948: »Über die Zahlung habe ich mit Frau Jeritza noch nichts ausgemacht. Ich möchte die ganze Summe, also, 9000 \$, hieher bekommen!«. 9000 Dollar entsprachen damals rund 38 700 Schweizer Franken. Dieser Betrag entspricht einem heutigen Wert von ca. 175 500 Franken, also rund 161 100 EUR (Wert errechnet vom November 1948 im Vergleich zu Juli 2016, Wert errechnet am 08.08.2016, URL wie Anm. 54, Währungskurs von CHF zu EUR am 08.08.2016: 1 CHF = 0,9179 EUR).

68 Richard Strauss an Maria Jeritza und Irving Seery, 08.11.1948, 2 Schreiben, beide US-NH Frederick R. Koch Collection, GEN MSS 601, Box 57, folder 1267: »Ich erhalte soeben die Rosencavalierwalzer Copie und sende sie Ihnen sofort mit beiliegender Skizze meines letzten Ihnen gewid-

im November 1948 von Otto Kallir ausgehändigt: »Herr Kallir teilt mir mit, daß er Rosencavalierwalzer (Original), Till und Don Juan Copien Ihnen übergeben habe. Ich hoffe daß Sie inzwischen auch Rosencavaliercopie und die kleine Liedskizze: September, die ich Ihnen gewidmet und übersandt habe, richtig erhalten haben.«⁶⁹

Strauss widmete als Dankesbekundung das Particell des Orchesterlieds *September* AV 150 / 2 TrV 296 / 2 zu Weihnachten 1948 dem Ehepaar Jeritza Seery.⁷⁰ Im März 1949 folgte das Lied *Malven* AV 304 TrV 297, das Strauss nur Maria Jeritza widmete.⁷¹

Quellen Zeitachse	<i>Rosencavalierwalzer</i> Originalmanuskript (RSQV q13906)	<i>Rosencavalierwalzer</i> Autografe Abschrift (RSQV q00591)	<i>Don Juan</i> Abschrift 1944 (RSQV q00287)	<i>Till Eulenspiegel</i> 1. Abschrift 1944 (RSQV q00343)
1947	Aufbewahrung in Thalwil (Schweiz)	Bei F. X. Markwalder, Baden (Schweiz)	Aufbewahrung in Thalwil (Schweiz)	Aufbewahrung in Thalwil (Schweiz)
Januar 1948	Aufbewahrung in Thalwil ^a bzw. unterwegs nach London ^b	Bei F. X. Markwalder, Baden (Schweiz) ^c	Aufbewahrung in Thalwil bzw. unterwegs nach London	Aufbewahrung in Thalwil bzw. unterwegs nach London
Februar 1948	Unterwegs nach London bzw. bei Ernst Roth ^d (Boosey & Hawkes) in London ^e	Bei F. X. Markwalder, Baden (Schweiz) ^f	Unterwegs nach London bzw. bei Ernst Roth (Boosey & Hawkes) in London	Unterwegs nach London bzw. bei Ernst Roth (Boosey & Hawkes) in London

Tabelle 1: Provenienzzlinien von vier nach New York versandten Autografen 1947–1949

meten Liedes, dessen Partitur folgen wird, wenn sie gedruckt ist.« sowie »Da der Rosencavalier so wundervoll verpackt war, habe ich ihn ohne Weiteres uneröffnet [sic] weiterexpediert u. sende die Liedskizze separat.«

69 Richard Strauss an Maria Jeritza, 24.11.1948, US-NH Frederick R. Koch Collection, GEN MSS 601, Box 57, folder 1267.

70 Particell (Autograf): *September* (RSQV q00929): Wortlaut der Widmung: »»Der schönsten Frau der Welt, »der erhabenen Kaiserin«, »grossmächtigsten Prinzessin«, Mari-adne, Mari-andl – Maria Jeritza, der Gütigen und ihrem lieben Gatten in D(i)emut zu Weihnachten 1948 Dr Richard Strauss. Montreux, 26 Oktober 1948«.

71 Partitur (Autograf): *Malven* (RSQV q00931). Wortlaut der Widmung: »Der geliebten Maria diese letzte Rose!«.

	<i>Rosenkavalierwalzer</i> Originalmanuskript	<i>Rosenkavalierwalzer</i> Autografe Abschrift	<i>Don Juan</i> Abschrift 1944	<i>Till Eulenspiegel</i> 1. Abschrift 1944
März 1948	Unterwegs nach New York [?]	Bei F. X. Markwalder, Baden (Schweiz)	Unterwegs nach New York [?]	Unterwegs nach New York [?]
April 1948	Unterwegs nach New York [?]	Bei F. X. Markwalder, Baden (Schweiz)	Unterwegs nach New York [?]	Unterwegs nach New York [?]
Mai 1948	Einbehalten bei Zollbehörde in Liverpool [§]	Bei F. X. Markwalder, Baden (Schweiz)	Einbehalten bei Zollbehörde in Liverpool	Einbehalten bei Zollbehörde in Liverpool
Juni 1948	Unterwegs nach New York [?]	Bei F. X. Markwalder, Baden (Schweiz)	Unterwegs nach New York [?]	Unterwegs nach New York [?]
Juli 1948	Bei Otto Kallir, New York »vor 14 Tagen an Irving Seery verkauft« ^h	In »Zürich«	Bei Otto Kallir, New York	Bei Otto Kallir, New York
August 1948	Bei Otto Kallir, New York	Bei F. X. Markwalder, Baden (Schweiz)	Bei Otto Kallir, New York	Bei Otto Kallir, New York
September 1948	Bei Otto Kallir, New York	Bei F. X. Markwalder, Baden (Schweiz)	Bei Otto Kallir, New York	Bei Otto Kallir, New York
Oktober 1948	Bei Otto Kallir, New York ⁱ	Bei F. X. Markwalder, Baden (Schweiz) Verkauft an Irving Seery ^j Strauss' Schulden bei Markwalder sind inzwischen bezahlt ^k	Bei Otto Kallir, New York	Bei Otto Kallir, New York
November 1948	Bei Otto Kallir, New York ^l Bei Maria Jeritza und Irving Seery, Newark NJ ^m	Kurzzeitig bei Richard Strauss, Montreux (Schweiz), dann unterwegs nach New York ⁿ	Bei Otto Kallir, New York Bei Maria Jeritza und Irving Seery, Newark NJ	Bei Otto Kallir, New York Bei Maria Jeritza und Irving Seery, Newark NJ
Dezember 1948	Bei Maria Jeritza und Irving Seery, Newark NJ	Bei Maria Jeritza und Irving Seery, Newark NJ	Bei Maria Jeritza und Irving Seery, Newark NJ	Bei Maria Jeritza und Irving Seery, Newark NJ
Oktober 1949	Bei Otto Kallir, New York in der Galerie St. Etienne: Ausstellung ^o	Bei Otto Kallir, New York in der Galerie St. Etienne: Ausstellung	Bei Maria Jeritza und Irving Seery, Newark NJ	Bei Otto Kallir, New York in der Galerie St. Etienne: Ausstellung

Tabelle 1 [Forts.]

Anmerkungen zu Tabelle 1:

- a Richard Strauss an Willi Schuh, 02.01.1948, dito für q00591, q00287, q00343.
- b Richard Strauss an Otto Kallir, 15.01.1948 und 27.01.1948, Privatbesitz New York, dito für q00591, q00287, q00343.
- c Zusätzlich zu Nachweisen in Anm. b: Richard Strauss an Willi Schuh, 26.01.1948, D-Mbs Ana 330 I Schuh, Willi Nr. 167.
- d Otto Kallir an Richard Strauss, 10.02.1948, dito für q00287, q00343.
- e Richard Strauss an Otto Kallir, 15.02.1948, dito für q00287, q00343.
- f Richard Strauss an Willi Schuh, 19.02.1948, D-Mbs Ana 330 I Schuh, Willi Nr. 172.
- g Ernst Roth an Richard Strauss, 26.05.1948, dito für q00287, q00343.
- h Richard Strauss an Otto Kallir, 25.07.1948, dito für q00591.
- i Dokument, »diplomatischer« Auftrag [für] Hugo Burghauser Bevoll[mächtigung?] den Verkauf der 3 Partituren zu betr[eiben], ca. Oktober 1948, dito für q00287, q00343.
- j Richard Strauss an Otto Kallir, 23.10.1948.
- k Richard Strauss Maria Jeritza und Irving Seery, 31.10.1948, US-NH Frederick R. Koch Collection, GEN MSS 601, Box 57, folder 1267.
- l Richard Strauss an Otto Kallir, 01.11.1948, dito für q00287, q00343.
- m Richard Strauss an Maria Jeritza und Irving Seery, 24.11.1948, dito für q00287, q00343.
- n Richard Strauss an Maria Jeritza und Irving Seery, 08.11.1948, 2 Schreiben.
- o Es existiert eine Art inoffizieller Ausstellungskatalog mit dem Titel: *Autograph Exhibition. Galerie St. Etienne*, New York, ca. Oktober 1949, Privatbesitz New York, hier S. 3: »The Galerie St. Etienne requests the honor of your company at the preview of an exhibition of autographs on Wednesday, October 26, 1949 from four to six in the afternoon. Monday through Saturday: ten to five. 46 West 57th Street. New York 19, N. Y.«, S. 14 f., dito für q00591, q00343.

III. Weiterer Verbleib der Manuskripte

Die Überlieferung der Maria Jeritza gewidmeten Manuskripte von *Malven* und *September* sind mittlerweile unproblematisch. Sie waren zeitlebens im Besitz der Sängerin. Heute liegen sie, nachdem sie mit weiteren Dokumenten aus dem Jeritza-Nach-

lass 1984 bei Sotheby's angeboten wurden,⁷² in der Frederick-R.-Koch-Sammlung der Yale University Library und sind somit der Öffentlichkeit zugänglich.⁷³

Was aber geschah mit den anderen vier Autografen? Sie waren nicht mit *September* und *Malven* bei Sotheby's im Angebot. Alice Strauss liefert in einem Brief an Hugo Burghauser vom 26. Dezember 1976 hierzu einen wichtigen Hinweis:

»Sehr geehrter Herr Professor!

Herzlichen Dank für die schöne Mozart-Weihnachtskarte. [...]

Ich weiß nicht, ob Sie wissen, daß Mrs Seery-Jeritza alle ihre Manuskripte verkauft hat. Aber an das Lied, das Papa ihr aus der Schweiz geschickt hat, das weder kopiert noch abgeschrieben ist, läßt sie niemand dran. [...]«⁷⁴

Wann sie die Manuskripte genau verkauft hat, ob sie alle zusammen verkauft hat oder nicht, ferner auf welchem Wege die Quellen verkauft wurden, ist bisher nicht geklärt. Wohin die Quellen gelangt sind, ist bis heute teilweise unbekannt. Der Verbleib der späten Abschrift des *Till Eulenspiegel* (RSQV q00343) ist ziemlich klar. Das Autograf befindet sich seit 1974 in der Münchner Stadtbibliothek und wurde über das Musikantiquariat Hans Schneider in Tutzing (Bayern) verkauft.⁷⁵ Es ist über dessen Katalog Nr. 194, 1975 als bereits »verkauft« nachgewiesen.⁷⁶ Der weitere Verbleib der

72 Sotheby's, *Fine books and manuscripts. Property from the estate of Maria Jeritza Seery etc. Auction: Tuesday, December 11, 1984 and Wednesday, December 12, 1984*. [Sale 5256, Sale Code »Malven«], New York 1984, o. S., Los Nr. 809 u. 813.

73 Frederick R. Koch (*1933), ein weiterer, sehr vermögender amerikanischer Sammler, Sohn des Fred Chase Koch, des Gründers von Koch Industries, dem zweitgrößten Privatunternehmen der USA.

74 Alice Strauss an Hugo Burghauser, 26.12.1976, US-NH Frederick R. Koch Collection, GEN MSS 601, Box 57, folder 1260. Mit dem »Lied« referiert Alice Strauss auf das Particell von *September* (RSQV q00929). Jeritza hat es zeitlebens einbehalten. Heute ist es in US-NH Frederick R. Koch Collection, GEN MSS 601, Box 335, Folder 1929 als Teil des Jeritza-Nachlasses zugänglich. Auch das ihr gewidmete Autograf von *Malven* hat sie bis zu ihrem Tod behalten (RSQV q00931); es befindet sich ebenfalls in US-NH Frederick R. Koch Collection, GEN MSS 601, Box 335, Folder 1931.

75 Partitur (Autograf): *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, D-Mmb Mpr L Y 11, Zugangsnr. 1073/74.

76 Musikantiquariat Hans Schneider, *Katalog Nr. 194. Richard Strauss. 1. Teil: Manuskripte und Briefe*, Tutzing 1975, S. 4 und 16–17:

»[Nr.] [10] RICHARD STRAUSS Eigh. vollst. Musikmanuskript m. N. (am Schluß zweifach datiert München 6. Mai 1895 und Garmisch 18. August 1944 [sic, recte: 1945]) 1 Bl. Titel u. 55 S. Musik. fol. Vom Komponisten beschrifteter Halbleineneinband. verkauft [sic] [...] [-]

Vollständiges Partiturmanuskript zu »Till Eulenspiegels lustige Streiche. Nach alter Schelmenweise – in Rondeauform – für großes Orchester gesetzt« op. 28. [...] Einerseits mit den Metamorphosen beschäftigt, unterzog sich Strauss Ende 1944 der Aufgabe, die schwierige Partitur nochmals abzuschreiben. Der Meister hat dabei jedoch nicht ein Faksimile seiner (heute in New York befindlichen) Urschrift geschaffen, sondern das jugendliche Werk einer letzten Revision unterzogen. Die Erfahrung eines reichen Lebens als Komponist und Interpret kam der vorliegenden

Quellen zum *Don Juan* und zum *Rosenkavalierwalzer* aus dem Besitz Jeritza / Seery ist jedoch eine etwas komplexere Angelegenheit.

1. Weiterer Verbleib und Schicksal der späten Abschrift des *Don Juan*

Die späte Abschrift des *Don Juan* befand sich also seit November 1948 im Besitz des Ehepaars Jeritza Seery (bisher identifiziert als RSQV q00287). Der erste Blick in die Werkverzeichnisse von Erich Mueller von Asow und Franz Trenner lässt zunächst eine unproblematische Überlieferung vermuten. Sie verzeichnen jeweils eine eigenhändige Abschrift von 1944 im Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen, nach Trenner mit der Entstehungsangabe: »eigenhändige Partitur-Abschrift: Garmisch, 17.11.1944–12.12.1944«.77 Woher die Angaben zur Entstehungszeit stammen, ist unklar. Sie sind auch in der Trenner-Chronik vermerkt.78 Der Gedanke, dass es sich hier um die Abschrift handelt, die einst Irving Seery Strauss abgekauft hat, liegt nahe. Jedoch befindet sich eine solche Quelle nicht im Richard-Strauss-Archiv.79 Man kann nur vermuten, dass die Angaben in den beiden Werkverzeichnissen falsch sind. Wo befindet sich also die späte Abschrift heute?

Das Antiquariat Hans Schneider in Tutzing bot 1975 im Katalog Nr. 194 – also im selben Katalog, in dem auch die späte Abschrift des *Till Eulenspiegel* aus dem Besitz von Maria Jeritza als »verkauft« verzeichnet ist – ein Partiturblatt des *Don Juan* aus einer Abschrift von 1944 an (RSQV q13837):

»[Nr.] [9] RICHARD STRAUSS Eigh. Musikmanuskript. 2 S. fol. 9.600.-
Zwei autographe Partiturseiten aus einem seiner symphonischen Hauptwerke, dem ›Don Juan‹ op. 20. Das Blatt entstammt einer späteren Abschrift, die Strauss 1944 für eine weltberühmte Sängerin erstellt hatte. Gegenüber der gedruckten Partitur weist unser Blatt einige Abweichungen auf.«80

Von dem Partiturblatt stellte das Antiquariat jedoch keine Abbildung zur Verfügung. Weitere Informationen dazu sind also nicht vorhanden. Aufgrund der wei-

Handschrift zugute, und in einer Fülle an Ergänzungen und Änderungen hat Strauss hier eine Ausgabe letzter Hand geschaffen, die bei künftigen Aufführungen unbedingt konsultiert werden sollte.«

77 TrennerV, S. 127. Vgl. auch: Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis, Band 3: Werke ohne Opuszahl*, nach dem Tode des Verfassers vollendet und hrsg. von Alfons Ott und Franz Trenner, Wien und Wiesbaden 1974, S. 1638. Dort ohne weitere Angaben.

78 TrennerC, S. 629: »17.[11.1944] Beginnt Partitur von Don Juan ([TrV] 156) zu kopieren« sowie: »12.[12.1944] Abschrift der Don Juan-Partitur ([TrV] 156) beendet.« Im Schreibkalender von 1944, D-GPrsa, o. Sign., ist kein Eintrag hierzu zu finden.

79 Gemäß Auskunft der Familie Strauss auf besondere Anfrage im Jahr 2014.

80 Schneider, *Katalog Nr. 194*, S. 14, Nr. 9.

ter oben vorgestellten neuen Erkenntnisse zum Überlieferungsweg der späten *Don Juan*-Abschrift und angesichts dessen, dass hier auf eine »weltberühmte Sängerin« hingewiesen wird, drängt sich die Frage auf, ob es sich bei dem Partiturbblatt vielleicht um ein herausgetrenntes Einzelblatt aus der von Maria Jeritza gekauften Partitur (RSQV q00287) handeln könnte. (Die Abschrift wäre in diesem Fall aber nicht direkt für Maria Jeritza erstellt worden, sondern war, wie bereits erläutert, zunächst als Dokument für den Nachlass gedacht.) Wäre dem so, dann wäre die Quelle in der Zwischenzeit in mindestens zwei Teile aufgeteilt worden. Dies muss vorerst spekulativ bleiben.

Es sind jedoch noch weitere Unklarheiten zu verzeichnen. Ebenfalls 1975 bot dasselbe Antiquariat kurz zuvor ein (weiteres?) Partiturbblatt zum *Don Juan* an (RSQV q13893):

»Eigh. Musikmanuskript. 2 S. fol. 9.600.-

Zwei Seiten aus der Partitur zu ›Don Juan‹. Tondichtung (nach Nikolaus Lenau) für großes Orchester, op. 20.

Das schön geschriebene Blatt enthält insgesamt 10 Takte der berühmten Komposition, beginnend zwei Takte nach Buchst. C (in der Erstausgabe der Taschenpartitur bei Aibl 3. Takt auf S. 11 bis 2. Takt einschl. auf S. 13.) Gegenüber dem Originaldruck weist unser Autograph acht kleinere Abweichungen auf.

Im thematischen Verzeichnis der Werke von Richard Strauss S. 83 ist eine autographe Quelle zum ›Don Juan‹ nicht nachgewiesen.«⁸¹

Im Katalog ist zudem eine Seite aus der angebotenen Quelle im Faksimile abgebildet.⁸² Da die Informationen im weiter oben zitierten Katalogeintrag zur angebotenen *Don Juan*-Quelle (RSQV q13837) sehr spärlich sind, muss die Frage offen bleiben, ob es sich bei den in den beiden Katalogen angebotenen Partiturseiten um dieselbe Quelle handelt oder nicht.

Klar ist jedenfalls: Es handelt sich bei der im Schneider-Katalog abgebildeten Quelle definitiv nicht um eine Partiturseite der in der Morgan Library aufbewahrten autografen Partitur (RSQV q00285), die als Stichvorlage für den Erstdruck diente.⁸³ Der relativ breite Schreibduktus lässt tatsächlich auf eine späte Niederschrift des angebotenen Blatts schließen. Somit liegt auch hier die Vermutung nahe, dass das Partiturbblatt aus dem Fundus von Maria Jeritza stammen könnte, da Literatur und überlieferte Briefdokumente bisher nicht auf eine weitere späte Abschrift schließen lassen.⁸⁴

81 Musikantiquariat Hans Schneider, *Katalog Nr. 192. Musikerautographen*, Tutzing 1975, S. 115, Nr. 181.

82 Ebd., S. 114.

83 US-NYpm S9125.D674 (olim: Cary 190 sowie Cary 73.22). Die Quelle befindet sich seit 1968 dort und ist Teil der Mary Flagler Cary Music Collection.

84 Hugo Burghauser sollte ebenfalls eine Partitur zu *Don Juan* verkaufen und hatte einen Interessenten in Toronto, Kanada zur Hand. Es ist aber zu vermuten, dass es sich um die gleiche

Aber auch diese Frage kann nicht abschließend beantwortet werden. Von der späten Abschrift, von der wir wissen, dass sie im Besitz von Jeritza war, ist kein Bildmaterial überliefert. Auch die Verzeichnisse geben keine Auskünfte zu besonderen Merkmalen oder zum Umfang der benannten Quelle. Ein Vergleich der Quellen aufgrund von Bildmaterial ist daher nicht möglich.

Im selben Katalog, in dem auch das nicht genauer beschriebene Partiturbblatt sowie die *Till*-Abschrift abgedruckt sind, bot Schneider noch eine weitere Quelle, ein Partiturdoppelblatt, aus einer *Don Juan*-Partitur an (RSQV q13836). Dieses schließt inhaltlich direkt an das Partiturbblatt aus dem Katalog Nr. 192 (RSQV q13893) an:

»Eigh. Musikmanuskript. 4 S. fol. 17500.-

Vier Seiten aus dem Autograph zur Partitur des ›Don Juan‹. Tondichtung (nach Nikolaus Lenau) für großes Orchester op. 20.

Das schön geschriebene Doppelblatt enthält insgesamt 31 Takte der berühmten Komposition, beginnend mit dem 4. Takt auf S. 13 in der Erstausgabe der Taschenpartitur von Aibl. Gegenüber dem Originaldruck weist das Autograph 18 kleinere Abweichungen auf.«⁸⁵

Stammt also auch dieses, vielleicht als herausgetrenntes Doppelblatt, aus jener späten Abschrift aus dem Besitz von Maria Jeritza? Und ist dieses lose Doppelblatt das direkt darauffolgende Doppelblatt zum ebenfalls losen Blatt RSQV q13893? Dies ist sehr wahrscheinlich, ließe sich aber nur anhand der Originale feststellen, die jedoch nach dem Auftauchen im Katalog in unbekannten Besitz übergegangen sind.

Fest steht: Sämtliche uns bekannten späten Quellen zum *Don Juan* sind derzeit für die Forschung und für die Öffentlichkeit nicht greifbar. Die Partitur im ehemaligen Besitz von Maria Jeritza und Irving Seery ist nicht Teil ihres Nachlasses und befindet sich nicht im Richard-Strauss-Archiv. Laut Alice Strauss hat Jeritza die Partitur in den 1970er-Jahren verkauft. Seither ist ihr Verbleib unbekannt. Aufgrund der im Angebot des Antiquariats Schneider Tutzing 1975 genannten Quellen besteht Grund zur Annahme, dass die Partitur teilweise oder ganz in Einzelteile zerlegt und dann verkauft wurde. Nur durch erneutes Auffinden der Partitur oder ihrer Einzelteile könnten diese Unklarheiten beseitigt werden.

Partitur handelt. In keinem der Briefe ist von einer weiteren Abschrift die Rede. Nur von *Till Eulenspiegel* ist verbürgt, dass es zwei späte Abschriften gibt.

85 Schneider, *Katalog* 194, S. 14, Nr. 8.

2. Weiterer Verbleib und Schicksal der Autografe des *Rosenkavalierwalzers* TrV 227c

Im RSQV sind drei Quellen zur Partitur der *Einleitung und Walzer aus »Der Rosenkavalier« op. 59, I. und II. Akt* AV 139 TrV 227c verzeichnet:

- Partitur »Abschrift« in der Bayerischen Staatsbibliothek (RSQV q00591)
- Partitur »Originalmanuskript« mit unbekanntem Besitzer (RSQV q13906)
- Partiturblatt mit unbekanntem Besitzer (RSQV q14009)

Laut eigener brieflicher Aussage von Richard Strauss gibt es zwei Manuskripte zu diesem Werk: Das Original und eine »gleichzeitige« Abschrift. Beide waren ab spätestens Dezember 1948 im Besitz von Irving Seery und Maria Jeritza.

Klar ist heute zumindest: Die »gleichzeitige« Abschrift liegt mittlerweile in der Bayerischen Staatsbibliothek und ist im Titel von Strauss selbst als »Eigenhändige Abschrift« bezeichnet. Die Partitur gelangte spätestens im Januar 1974 in den Handel, wurde von Hans Moldenhauer gekauft und befindet sich seit 1987 in der Bayerischen Staatsbibliothek als Teil der Moldenhauer-Archive. Dass es sich genau um dieses Manuskript handelt, lässt sich aus den Beilagen der Quelle zusammen mit den oben erläuterten Sachverhalten erschließen. Hier findet sich ein Schreiben, das auf eine Anfrage nach dem Vorbesitzer der Quelle reagiert. Die Antwort besagt, dass der Vorbesitzer anonym bleiben will, liefert jedoch die Information, dass es sich um eine / n noch lebende / n Sänger oder Sängerin handelt und dass das Manuskript direkt von Richard Strauss nach dem Zweiten Weltkrieg erworben wurde, um den Komponisten finanziell zu unterstützen.⁸⁶ Weiter schreibt die Kanzlei:

»Accordingly, my client provided funds to the composer for his living expenses and underwrote the legal costs [...] to challenge the seizure of Strauss' assets by the United States government and effect their eventual release to him. Aside from these kindnesses to the composer, my client was a life-long friend to the composer and sang many of Strauss' operatic rolls on the occasion of their first performance.«⁸⁷

86 RSQV q00591, Abschnitt Quellenbeschreibung (09.08.2016): »Beiliegend 3 lose Bl., darauf zwei Schreiben, eines von der Kanzlei Griggs, Baldwin & Baldwin (New York) an H. K. Thompson, Jr., Charles Hamilton Galleries, Inc. (New York) vom 8. Januar 1974 sowie eines von der Philadelphia Orchestra Association (Philadelphia) an Dr. Hans Moldenhauer (Spokane) vom 14. August 1974. Das erstgenannte Schreiben beantwortet die Anfrage der Hamilton Galleries an Griggs, Baldwin & Baldwin auf den Vorbesitzer der vorliegenden Quelle, der anonym bleiben will, jedoch mit den Informationen, dass es sich um einen Sänger oder eine Sängerin handelt, die zum Zeitpunkt des Schreibens noch lebte, dass das Manuskript direkt von Richard Strauss erworben wurde nach dem Zweiten Weltkrieg, um den Komponisten finanziell zu unterstützen.«

87 Ebd.

Es kann sich, nach all dem, was wir bis jetzt wissen, bei der erwähnten Person nur um Maria Jeritza handeln.

Zum Originalmanuskript (RSQV q13906) konnten folgende Informationen zum weiteren Verbleib zusammengetragen werden: Bei Asow ist 1974 erstmals eine Original-Partitur im RSA in Garmisch nachgewiesen. Die Addenda und Corrigenda (die von Franz Trenner stammen) bezeichnen sie als »Tintenniederschrift der Partitur, 40 S., mit dem Titel »Einleitung und Walzer aus dem Rosencavalier für den Concertgebrauch neu bearbeitet von Richard Strauss. Erste Folge« und mit dem Schlußvermerk »15. Nov. 1944, Garmisch; Sammlung Strauss, Garmisch«. Direkt davor liest man folgenden Hinweis von Willi Schuh:

»[Addendum zu S.] 1309: Zu dem TITEL [Walzerpotpourri, Bezeichnung des Werks bei Asow auf S. 1309] gibt Dr. Willi Schuh nachfolgende Berichtigung: Der Originaltitel der Partitur lautet: »Einleitung und Walzer aus dem Rosencavalier für den Concertgebrauch neu bearbeitet von Richard Strauss. Erste Folge«. Die Partitur trägt das Abschlußdatum »15. Nov. 1944, Garmisch«. Sie umfaßt außer dem Titelblatt 38 Seiten und eine Einlageseite zu S. 36.«⁸⁸

Die beiden zitierten Abschnitte passen zusammen. Auf den ersten Blick scheint es, als befände sich die Originalpartitur, die sich aus Titelblatt, 38 Seiten plus eine weitere Einlageseite zusammensetzt, seit spätestens 1974 im Richard-Strauss-Archiv. Auf konkrete Nachfrage erwies sich aber, dass sich die Partitur dort nicht befindet. Sie war jedoch höchstwahrscheinlich im Archiv der Familie Strauss aufbewahrt und wurde vermutlich verkauft.⁸⁹ Der aktuelle Besitzer ist unbekannt, die Information im Trenner-Verzeichnis von 1999, dass sich eine autografe Partitur im RSA befindet,⁹⁰ falsch.

Handelt es sich bei dem Autograf nun um die Partitur aus Jeritzas Besitz oder gibt es gar eine dritte Partitur? Ein Katalogeintrag des Musikantiquariats Schneider bringt hier weitere Informationen. Im bereits mehrfach erwähnten Katalog Nr. 194 von 1975 war eine Partitur des Walzers TrV 227c im »Original-Manuscript« im Angebot:

⁸⁸ Asow, *Thematisches Verzeichnis* 3, S. 1657.

⁸⁹ Gemäß Gespräch mit Gabriele Strauss vom 24. Juni 2014. Sie gab an, dass die Partitur auf jeden Fall einmal im Besitz des Familienarchivs gewesen sein müsse, da entsprechende Notizen von Alice Strauss deutlich darauf hinwiesen. Jedoch sei die Partitur nicht mehr auffindbar. Sie vermutet, dass die Partitur von Franz Strauss (Sohn) verkauft worden ist. Unterlagen zur Veräußerung von Musikalien existieren für das RSA nicht. Ein Nachweis ist daher nicht möglich.

⁹⁰ *TrennerV*, S. 226.

»Eigh. vollst. Musikmanuskript m. mehrf. N. (Abschließend datiert) Garmisch 18. November 1944. 1 Bl. Titel sowie 38 S. Musik. fol. In einfachem, originalen Halbleineneinband, Titelschild vom Komponisten eigh. beschriftet. 65.000.- Durchweg eigh. Partitur zu »Einleitung und Walzer aus dem Rosencavalier für den Konzertgebrauch neu bearbeitet von Richard Strauss. Erste Folge. – Original-Manuscript.« [...]»

Das Autograph (bei Asow ist auf S. 1309 lediglich das Particell nachgewiesen, nicht die vorliegende Partitur-Eigenschrift aus dem Besitz einer der bekanntesten Sängerinnen der Erde) bietet eine ebenso großartige wie weltberühmte Musik«.⁹¹

Mit dem Hinweis auf eine »der bekanntesten Sängerinnen der Erde« wird deutlich, dass hier wohl die Partitur aus dem Besitz von Jeritza und Seery gemeint ist. Die Ansprechpartner im RSA vermuten, dass es sich dabei um die bei Trenner erwähnte Partitur aus dem RSA handeln könnte, also keine dritte Partitur existiert. Die Faksimile-Ausschnitte des Katalogs legen dies ebenfalls nahe. Von der Originalpartitur existiert im RSA ein alter, gebundener Fotoabzug mit Stempel der Firma FOTOPLAST A.-G. Diesen Abzug gab vermutlich Strauss selbst in Auftrag. Er wurde im Dezember 1946 hergestellt;⁹² die Rechnung hierzu ist überliefert.⁹³ Vergleicht man die faksimiliert wiedergegebenen Seiten aus dem Schneider Katalog mit diesem Abzug, stellt man fest, dass es sich um die gleiche Quelle handelt.

Der Abzug zeigt übrigens bisher als einziges Dokument, dass die Originalpartitur auch die Stichvorlage war oder als Vorlage zur Stichvorlage verwendet wurde. Es befanden sich darin verlegerische Einträge, Korrekturen und Anmerkungen. Diese wurden offenbar nachträglich teilweise radiert; sie sind jedenfalls auf den im Katalog gezeigten Seiten nur noch rudimentär erkennbar, vorhandene Ziffern in eckigen Klammern wurden entfernt.

Zuletzt sei noch auf die bei Asow erwähnte Einlageseite eingegangen. Im gerade erwähnten Fotoabzug sieht man diese als mit in die Partitur eingebunden. Genau diese Einlageseite wurde jedoch in den 1990er-Jahren mehrfach als einzelnes Blatt bei Schneider, Tutzing angeboten, hier allerdings mit einer falschen, obskuren Datierung von 1934 sowie fehlerhafter Zitierung des autografen Vermerks auf der Einlageseite (die Quelle erhielt aufgrund des Nachweises der Überlieferung als Einzeldokument im RSQV den eigenen Identifikator q14009):

91 Schneider, *Katalog 194*, S. 26, Nr. 23. Faksimile-Abbildungen der Quelle finden sich auf S. 27, 76 und 77.

92 D-GPrsa TrV_227c_q13906_R, vgl. RSQV q13906, Abschnitt Überlieferung, Reproduktion.

93 Beilage zu D-Mbs Ana 330 I, Schuh, Willi, Nr. 100. Die Firma Fotoplast AG besteht laut Handelsregister des Kantons Zürich seit 23.04.1936. Vgl. www.hra.zh.ch/internet/justiz_innere/hra/de/firmensuche/firmensuche-zh.html (abgerufen am 17.10.2016), Firmennummer CHE-107.852.826

»Eigh. Musikmanuskript. [Garmisch? ca. 1934] 1 S. (33 x 27 cm) 24.000.-
 »Einlage zur Partitur von Einleitung und Walzer aus Rosencavalier Seite 36 3ter Akt drittes Viertel unter »Sehr schnell«
 Schön geschriebenes Partiturblatt mit der berühmten Melodie aus der berühmtesten Oper von Strauss. Sicherlich zu der 1934 in Druck gegebenen Walzerfolge gehörig. (Siehe Werkverzeichnis S. 1271).«⁹⁴

Der Katalog verweist auf den dritten Band von Asow, wo auf S. 1271 die (*Zweite Walzerfolge aus »Der Rosenkavalier« III. Akt für Orchester. Fassung 1934*) referiert wird.⁹⁵ Diese bei Asow angeführte »Fassung 1934« ist eine Neuauflage der 1910/11 erschienenen *Der Rosenkavalier. Zweite Walzerfolge* TrV 227a. Es handelt sich also um eine falsche Zuordnung, die vermutlich mit der fehlerhaften Transkription »Seite 36 3ter Akt drittes Viertel unter »Sehr schnell« zusammenhängt. Die korrekte Transkription ist »Seite 36 5ter Akt drittes Viertel«, womit Strauss den Beginn der Einlage, nämlich den fünften Takt auf der Seite 36 der autografen Partitur, dort im dritten Taktviertel (beim Abschnitt »Sehr schnell«) meint.⁹⁶

Fakt ist: Die Partitur von TrV 227c wurde offenbar in zwei Teile zerlegt (RSQV q13906 und q14009). Unklar, ist, wann diese Einlageseite von der restlichen Originalpartitur getrennt wurde: War es bereits 1948 durch Willi Schuh, als dieser die Partitur im Januar 1948 in Thalwil holte und nach London zu Boosey & Hawkes schickte? Hat er die Seite zeitweise selbst besessen? Darauf hinweisen könnte, dass das Blatt 1990 erstmals auftauchte, zu einer Zeit, in der auch andere Quellen aus dem Besitz des 1986 verstorbenen Willi Schuh erstmals auf dem Auktionsmarkt angeboten wurden.⁹⁷ Vielleicht erhielt Schuh die Seite von Strauss als Dank für seine Boten-

94 Musikantiquariat Schneider, *Musik der letzten Hundert Jahre. Musikdrucke – Musikerautographen. Eine Auswahl. Katalog Nr. 319*, Tutzing 1990, S. 76, Nr. 345. Jeweils mit identischem Wortlaut im Angebot in: Musikantiquariat Schneider, *Musikerautographen. Katalog Nr. 346*, Tutzing 1995, S. 66, Nr. 253; Musikantiquariat Schneider, *Schöne Musiksachen. Autographen – Frühdrucke – Bücher. Katalog Nr. 353*. Zum 23. Februar 1996, Tutzing 1996, S. 70, Nr. 137; Musikantiquariat Schneider, *Musikerautographen. Katalog Nr. 358*, Tutzing 1997, S. 38, Nr. 93. »Einlage zur Partitur von Einleitung und Walzer aus Rosencavalier Seite 36 3ter Akt drittes Viertel unter »Sehr schnell« statt: »Einlage zur Partitur von Einleitung und Walzer aus Rosencavalier Seite 36 5ter Akt [gemeint: Takt] drittes Viertel unter »Sehr schnell«.

95 Asow, *Thematisches Verzeichnis* 3, S. 1271.

96 Der Beginn entspricht dem letzten Taktviertel von Takt 509 in der gedruckten Partitur, vgl. RSE 29, S. 150 f. Die Einlage fand also Eingang in den Druck und war somit Teil der Stichvorlage.

97 Die Strauss-Sammlung von Willi Schuh war beachtlich. Sie wurde offenbar nach dessen Tod aufgelöst und über mehrere Auktionen verkauft. Ein Großteil wurde 1991 bei Stargardt angeboten: vgl. jeweils die Abschnitte Überlieferung, Quellenbeschreibung und Nachweis mit weiteren Informationen in: RSQV q13654, q13330, q01386, q00123, q01100, q00756, q00598 (hier unsichere Zuordnung zur Sammlung Schuh). Es finden sich aber vereinzelt Quellen aus dem Besitz von Schuh auf anderen Auktionen, z. B. 1990 an mindestens zwei verschiedenen Auktionen bei

dienste im Rahmen der Autografenverkäufe über Boosey & Hawkes und Otto Kallir in New York für seine eigene Sammlung? Das wäre gut denkbar. In diesem Falle hätte das Blatt London und dann Maria Jeritza und Irving Seery nicht erreicht und wäre in Zürich verblieben. Es ist aber genauso gut möglich, dass erst Maria Jeritza beim Verkauf ihrer Manuskripte in den 1970er-Jahren das Blatt von den restlichen Seiten getrennt hat. Jedenfalls ist es letztmals 1997 bei Schneider Tutzing nachgewiesen und seither, wie auch der Rest des Originalmanuskripts von TrV 227c, wie auch die späte Abschrift der *Don Juan*-Partitur – ob als zusammenhängendes Dokument oder als in Einzelteile zerlegte Partitur – in unbekanntem Besitz und damit für die Forschung bis auf Weiteres verloren.

Sotheby's, vgl. jeweils den Abschnitt Überlieferung in: RSQV q00912 und q00592. Die Rekonstruktion der Straussiana der Sammlung Schuh wäre ein lohnendes Projekt.

The Works of Richard Strauss in the American Repertoire: A Preliminary Study

Morten Kristiansen

Richard Strauss's first encounter with the American musical establishment took place in 1882 when the conductor Theodore Thomas met the 18-year-old composer in Munich and left with a manuscript copy of the first movement of the Symphony in F Minor.¹ Thomas presented the work in New York in December of 1884 and went on to become Strauss's foremost American advocate, leading the United States premieres of *Aus Italien*, *Till Eulenspiegel*, *Also sprach Zarathustra*, *Don Quixote*, and *Ein Heldenleben*. As Mark-Daniel Schmid has chronicled, the time lag between the world and American premieres of most tone poems was short, and although their popularity grew slowly at first, by 1908 only London rivaled the number of performances witnessed in New York, Boston, and Chicago.² When Strauss visited America for six months in 1904, orchestras and audiences greeted him as the world's most prominent living composer and treated him like royalty. Along the way he conducted the world premiere of *Symphonia domestica* in New York, visited with President Roosevelt at the White House, and received the key to a small town in West Virginia.³ The critical reception did not differ markedly from that in Germany: praise for the brilliant orchestration, for example, and criticism of the excessive polyphony and dissonance. However, no amount of negative press could keep the tone poems from gaining a firm foothold in the American orchestral repertoire, a position they have yet to relinquish. We shall return to a more detailed history of their place in the repertoire later and now turn to the operas, whose path of entry into the American repertoire was long and thorny.

The Austrian general manager of New York's Metropolitan Opera, Heinrich Conried, was no stranger to controversy, since he had secured the first performance of *Parsifal* outside Bayreuth in 1903 against the wishes of Richard Wagner's widow Cosima, but when he acquired the rights to the American premiere of *Salome*, he was unprepared for the scandal that would force him to withdraw the work after just one

1 Henry T. Finck, *Richard Strauss. The Man and His Works*, Boston, MA 1917, p. 297–300.

2 Mark-Daniel Schmid, »The Early Reception of Richard Strauss's Tone Poems,« in: *The Richard Strauss Companion*, ed. by Mark-Daniel Schmid, Westport, CT and London 2003, p. 169–78.

3 Robert Breuer, »Richard Strauss in Amerika, Teil I: 1904,« in: *RSB* 8 (1976), p. 1–17.

performance. The details are well known, but I will summarize briefly.⁴ The daughter of J. P. Morgan, powerful industrialist and board member of the Metropolitan Opera House and Real Estate Company that rented the building to Conried's company, attended the premiere on January 22, 1907, and complained to her father. He lobbied other board members to draft a protest demanding the removal of the opera that was »objectionable and detrimental to the best interests of the Metropolitan Opera House.«⁵ In a lengthy defense, Conried objected that *Salome* was recognized as great by critics, had been performed in more than 20 European cities, was allowed by the Kaiser himself, treated John the Baptist with dignity, and should be judged by its music rather than its text, but the board did not relent, and Conried canceled the remaining performances.⁶ Since operagoers had eagerly bought tickets for those performances and the conductor of the premiere, Alfred Hertz, claimed to have received more than 50 grateful letters from musicians, the act of censorship resulted from the actions of just a few individuals.⁷ A rarely reported fact is that none other than Giacomo Puccini attended the ill-fated premiere and retained a strong fascination with *Salome*.⁸

As might be expected, the reviews of the premiere were mostly negative. Henry Krehbiel infamously wrote that the critic should be »stung into righteous fury by the moral stench with which *Salome* fills the nostrils of humanity.«⁹ He noted the presence of »a vast deal of ugly music« but believed the ugliness to be justified by the drama and found much to praise: the innovative orchestration, astute tone painting, and three »supremely beautiful musical moments«: an instrumental interlude, the dance, and the final scene.¹⁰ After the performance, »the effect of horror was pronounced, many voices were hushed as the crowd passed into the night, many faces were white [...]. The grip of a strange horror or disgust was on the majority.« A few days before Conried withdrew the work, newspaper headlines showed the amount

4 For a recent account of the incident see Charles Affron and Mirella J. Affron, *Grand Opera. The Story of the MET*, Oakland, CA 2014, p. 60–67.

5 »Protest Against ›Salome‹,« in: *The Sun*, 27 January 1907, p. 1.

6 Montrose J. Moses, *The Life of Heinrich Conried*, New York 1916, p. 308–15.

7 »Protest Against ›Salome‹,« p. 1.

8 The Metropolitan opera had paid Puccini to be at its disposal for six weeks (18 January–28 February 1907) to assist with productions of *Manon Lescaut* and *Madama Butterfly*; see Maria F. Rich, »Opera USA-Perspective: Puccini in America,« in: *Opera Quarterly* 2/3 (1984), p. 27–45. About a year later, on 1 February 1908, Puccini attended the Naples premiere of *Salome* with Strauss himself conducting. Although the orchestra played »like a badly mixed Russian salad,« Puccini pronounced the performance a success; see *Letters of Giacomo Puccini. Mainly Connected with the Composition of his Operas*, ed. by Giuseppe Adami and Mosco Carner, trans. by Ena Makin, London 1974, p. 185.

9 H[enry] E. K[rehbiel], »The ›Salome‹ of Wilde and Strauss,« in: *New-York Daily Tribune*, 23 January 1907, p. 7.

10 Ibid.

of attention the scandal was generating: »Boston can hear *Salome*« (the mayor had declared that Boston could hear the opera if it so desired) and »Chicago does not fear *Salome*.«¹¹

While Metropolitan Opera audiences had to wait 27 years to hear the work again, Oscar Hammerstein's competing Manhattan Opera House produced it just two years later in 1909. Sung in French and featuring star attraction Mary Garden, its 10 performances caused no scandal and ran to sold out houses at doubled prices. A less suggestive dance (performed by Garden herself), severed head partially obscured in a deeper dish, and a darker stage for the kiss episode showed that Hammerstein had learned from the Metropolitan Opera debacle. One reviewer felt that the French language brought the opera closer to Wilde's original and that the gentler orchestra »polished Teutonic barbarism to a Parisian finish.«¹² The fact that burlesque *Salome* dances using papier-mâché John the Baptist heads had been all the rage in vaudeville since 1907 may also have helped prevent renewed controversy.¹³ »Salomania,« as the craze sparked by Strauss's opera was dubbed, included a host of popular songs, such as Irving Berlin's »Sadie Salome (Go Home)« (1909), and even a »school for Salomes« that produced 150 graduates each month.¹⁴ But just as it seemed that *Salome* would no longer spark outrage, it continued. In Philadelphia, clergy tried to stop Hammerstein's five guest performances there in February of 1910, but the mayor refused to intervene, and in November Chicago canceled the opera after two performances following a protest submitted to the chief of police.¹⁵ Remarkably, Mary Garden sang and danced all 17 performances of 1909–10, and her talents were not to blame for the fact that, in spite of a few performances in 1912 and 1921–24, *Salome* would not gain stable entry into the repertoire until its revival at the Metropolitan Opera in 1934.¹⁶

Before selling its rights to the Metropolitan Opera and ceasing operations in 1910, the Manhattan Opera introduced America to Strauss's less controversial *Elektra* on February 2, like *Salome* sung in French. This time reviewers found nearly nothing

11 *New-York Daily Tribune*, 30 January 1907, p. 7.

12 »Mary Garden in »*Salome*«,« in: *The Sun*, 29 January 1909, p. 7.

13 Nadine Sine, »Selling *Salome* in America,« in: *Opera and the Golden West: The Past, Present, and Future of Opera in the U. S. A.*, ed. by John L. DiGaetani and Josef P. Sirefman, Cranbury, NJ 1994, p. 188.

14 For a detailed chronicle of the American context and reception of *Salome*'s dance, see Larry Hamberlin, »Visions of *Salome*: The Femme Fatale in American Popular Songs before 1920,« in: *Journal of the American Musicological Society* 59 (2006), No. 3, p. 631–696.

15 Sine, »Selling *Salome* in America,« p. 193.

16 Performance data from Günther Lesnig, *Die Aufführungen der Opern von Richard Strauss im 20. Jahrhundert*, Vol. 2, Tutzing 2010, p. 45–54. Strauss was supposed to attend the Chicago performance in December of 1921, but Mary Garden was ill; see Robert Breuer, »Richard Strauss in Amerika, Teil II: 1921–1922,« in: *RSB* 9 (1977), p. 2.

positive to say. The *New York Times* praised the many novel orchestral effects but disapproved of the poor themes, cacophony, unsingable vocal parts, and constant musical illustration.¹⁷ Calling the work »deadly dull« and Elektra's part »one long series of screams in the upper register,« *The Sun* noted that Hofmannsthal was »under the guidance of that appetite for the sensuous which has in recent years overspread German literature« and found that Strauss »plunges his own hands into the muck and then holds them up for his own adoration.«¹⁸ Krehbiel saw the opera as an »offence against all that is good in art,« remarked that virtuosity had replaced creative energy, and found in both Strauss operas »no healthy nourishment in them, nothing to warm the emotions, exalt the mind, permanently to charm the senses, awaken the desire for frequent companionship.«¹⁹ Although the Manhattan Opera performances were quite successful, as even Krehbiel had to acknowledge, the interest in *Elektra* disappeared instantly; Lesnig recorded no performances in the United States until those in Philadelphia and New York two decades later in 1931 and 1932, respectively.

It probably surprises no one that the first Strauss opera to enter the American repertoire without delay was *Der Rosenkavalier*, first performed at the Metropolitan Opera in December of 1913. Although reviewers had more positive things to say about this work than about the previous two Strauss operas, the tone of their comments was surprisingly negative. Krehbiel, predictably, was the least enthusiastic, as the headline »vapid and salacious comedy« suggests.²⁰ On the positive side he placed the frequent »phrases of genuine beauty,« on the negative side the anachronistic waltzes that are never allowed to finish, absence of continuous melodic flow, and unintelligible dialogue obscured by the orchestra. In his opinion, the work compared very unfavorably to *Le Nozze di Figaro* by Mozart in that *Der Rosenkavalier* is an immoral comedy without redeeming features. The *New York Times* praised the more vocal style and specific passages (Marschallin's soliloquy, rose presentation, trio) but panned the poor themes, mediocre waltzes, excessive length, theatrical platitudes, and »heavily Teutonic humor.«²¹ William Henderson called the music »frequently charming, sometimes almost beautiful, often prosaic, dull and lifeless« and a few days later declared that »the thing has no standing as a work of art.«²² Quipping that Baron Ochs »yells to the accompaniment of four cannon

17 »Strauss's »Elektra« at the Manhattan,« in: *New York Times*, 2 February 1910, p. 7.

18 »The »Elektra« of Strauss,« in: *The Sun*, 2 February 1910, p. 7.

19 H[enry] E. K[rehbiel], »Richard Strauss's »Elektra,« in: *New-York Daily Tribune*, 2 February 1910, p. 7.

20 H[enry] E. K[rehbiel], »»Rosenkavalier« at Metropolitan,« in: *New-York Daily Tribune*, 10 December 1913, p. 9.

21 »Der Rosenkavalier Greeted by Throng,« in: *New York Times*, 10 December 1913, p. 11.

22 [William J. Henderson], »»Der Rosenkavalier« at Metropolitan,« in: *The Sun*, 10 December 1913, p. 7; and W[illiam] J. Henderson, »»Der Rosenkavalier« Viewed as a Work of Art,« in: *The Sun*, 14

explosions in the orchestra when his hand is dressed,« Sylvester Rawling satirized the unusually heavy orchestral apparatus for a comic opera.²³ As in the case of the tone poems, negative press could not prevent the opera's immediate entry into the repertoire, where it remains a fixture a century later.

The American premiere of *Der Rosenkavalier* took place about seven months before the start of World War I in 1914 (Archduke Franz Ferdinand was assassinated on June 28, precisely a century before an earlier version of this essay was presented at the conference), an event that had a profound impact on German music and musicians in the United States, especially once America entered the war in April of 1917. Following America's war declaration, anti-German hysteria intensified to a dangerous level; the about 25,000 investigators of the American Protective League created a nation of spies who scrutinized the lives of so-called »enemy aliens« in order to identify suspicious activities.²⁴ The most absurd example of this scrutiny is probably the fact that the government file on Alfred Hertz, who had conducted the American premiere of *Salome*, notes that he bought German butter at the grocery store.²⁵ Since the conductors, musicians, and rehearsal language of most major American symphony orchestras were German and about two thirds of the repertoire Germanic, the hysteria threatened to cripple the classical music establishment. The prospects for the musicians were bleak: resignation, firing, citizenship application, or internment – 29 German-born members of the Boston Symphony Orchestra were interned, for example.²⁶ The most famous story of persecution is that of Karl Muck, the conductor of that orchestra from 1906. His omission of the unofficial national anthem »The Star-Spangled Banner« at a concert on October 30, 1917, fueled such a vehement and highly publicized reaction that, although he included the anthem after the incident, Muck was arrested six months later and sent to a prison camp until his deportation in August of 1919.

Initially, it seemed as if the American entry into World War I might not affect the repertoire. The United States officially declared war on April 6, 1917, in the middle of a Metropolitan Opera performance of *Parsifal* on Good Friday, and performances of *Tristan* and *Meistersinger* proceeded without incident during the remaining week of the season. A headline on April 8 read »no war on German music,« and Henderson wondered »what have Haydn and Mozart and Schubert and Schumann

December 1913, Section 9, p. 4.

23 Sylvester Rawling, »Richard Strauss's »Rosenkavalier« Rich in Melody,« in: *Evening World*, 10 December 1913, p. 17.

24 Edmund A. Bowles, »Karl Muck and His Compatriots: German Conductors in America during World War I (and How They Coped),« in: *American Music* 25 (2007), No. 4, p. 406–408.

25 Ibid., p. 410–411.

26 Barbara Tischler, »One Hundred Percent Americanism and Music in Boston during World War I,« in: *American Music* 4 (1986), No. 2, p. 176.

and Wagner to do with the last Titanic agonies of the Hohenzollerns? [...] No, we shall not give up the deep and beautiful joys which the older Germany bestowed upon us.«²⁷ Two weeks later Richard Aldrich proclaimed that »this public, patriotic though it is, has the good sense not to allow its patriotism to become chauvinism in matters of art. [...] This country does not wage war upon art.«²⁸ Giulio Gatti-Casazza, general manager of the Metropolitan Opera 1908–1935, continued to deny the rumors of a ban on German opera, but by October the rising tide of anti-German sentiment made it all but inevitable. Suspecting it would come to this, he had already prepared an alternate repertoire, and he announced the ban on »opera in the German language« on November 2.²⁹ In order to appreciate the magnitude of the ban we must be aware that 30% of performances during the 1916–17 season were in German, and that Wagner alone made up 20% of the repertoire.³⁰ After the war, German opera slowly returned to the Metropolitan: *Parsifal* in English in February of 1920 came first, followed by *Tristan and Lohengrin*, also in English, the following season, and finally the resumption of opera in German in 1921–22. Strauss's exile ended the next season when *Der Rosenkavalier* resurfaced on November 17, 1922. All was normal again in New York, even if Strauss still only had one opera in the repertoire.

American symphony orchestras also limited their performances of Germanic works during these years, but less extensively and not for as long for two likely reasons: instrumental works did not use the German language, and the orchestral repertoire was unthinkable without Mozart, Beethoven, and Brahms. As the New York Philharmonic and Boston Symphony Orchestra repertoires for the 1916–1922 period show (see Table 1), the percentage of Germanic works in New York dropped from 60% in 1916–17 to 47% in 1917–18, reached its lowest point at 32% in 1918–19, and then recovered fairly quickly.³¹

Boston displayed the same pattern, only with a slower recovery due to the Karl Muck affair. The number of Strauss works programmed by each orchestra also followed this curve, but with complete censorship for two seasons 1918–20.

27 William J. Henderson, »No War on German Music; Singers Should be Discreet,« in: *The Sun*, 8 April 1917, Section 3, p. 7.

28 Richard Aldrich, »The Close of the Opera Season—Mr. Gatti-Casazza Carries Out All His Promises,« in: *New York Times*, 22 April 1917, p. XX2.

29 Giulio Gatti-Casazza, *Memories of the Opera*, New York 1941, 181; and »Metropolitan Bars Operas in German,« in: *New York Times*, 3 November 1917, p. 13.

30 Statistics derived from Henry E. Krehbiel, »The Operatic Season in Retrospect,« in: *New York Tribune*, 22 April 1917, Part 4, p. 2.

31 Percentages are from Tischler, »One Hundred Percent Americanism,« p. 172. The Strauss numbers are compiled from the orchestras' online databases (Boston: archives.bso.org; New York: archives.nyphil.org/performancehistory/#program; accessed 17 October 2016).

Season	Germanic Music		Strauss Works	
	Boston	New York	Boston	New York
1916–17	62%	60%	3	7
1917–18	43%	47%	1	4
1918–19	30%	32%	0	0
1919–20	43%	51%	0	0
1920–21	44%	67%	2	5
1921–22	50%	65%	4	7

Table 1: Boston & New York Orchestral Repertoire 1916–1922

Orchestras targeted living and more recent composers such as Strauss and Wagner in part because their works were still under copyright and would therefore accumulate payments, and although such payments ceased during the war, »playing Strauss could indeed be construed to have subvented the manufacture of a bullet that killed a Tommie,« as Alan Howard Levy phrased it.³² When Strauss again visited America in the fall of 1921, memories of the war were still fresh. A letter to his wife Pauline describing a successful concert in Boston shows that Strauss was aware of that city's particularly strong anti-German past, and that he considered himself to be an emissary on behalf of German art: »our greatest success, which must be prized even more since Boston is the stronghold of the French and the English [...] and since this concert in particular was anticipated with some trepidation. Now I have also broken through the ice of hatred here, and German art can now move in everywhere.«³³

While the latter half of the 1920s saw Strauss's orchestral works peak in popularity, developments in opera were less encouraging: the American premieres of *Feuersnot*, *Ariadne*, and *Die Ägyptische Helena* in 1927–28 did not inspire repetition, Olin Downes calling the Metropolitan Opera's *Helena* »the most distinguished dud of

32 Alan Howard Levy, »The American Symphony at War: German-American Musicians and Federal Authorities During World War I,« in: *Mid-America: An Historical Review* 71 (1989), No. 1, p. 6–7.

33 Letter of 13 November 1921; Breuer, Part II, p. 2: »unser größter Erfolg, der umso höher anzuschlagen ist, als Boston die Hochburg der Franzosen und Engländer [...] und man gerade diesem Concert mit einigem Bangen entgegensah. Nun habe ich auch hier das Eis des Hasses durchbrochen, und die deutsche Kunst kann nun überall Einzug halten.« The November 14 diary entry of Elisabeth Schumann, the soprano who accompanied him on his second trip to America, notes the success and that Boston was supposed to be the most anti-German city: »Und gerade diese Stadt soll die anti-deutsche gewesen sein.« Cited from www.elisabethschumann.org/1921diary/diary21d.htm (accessed 17 October 2016).

the season.«³⁴ New York's revival of *Elektra* and *Salome*, this time as permanent additions to the repertoire, initiated a long-term increase of Strauss's operatic presence in America, however. Not heard in New York since 1910, *Elektra* staged a triumphant return in December of 1932. Praising both music and text, Downes's two articles noted that »the music is no longer abstruse or merely ugly to us« due to the decreased impact of its dissonances, and that Hofmannsthal's version of the myth now appeared »cool, sculpturesque and classic« next to American playwright Eugene O'Neill's »feast of horrors« *Mourning Becomes Elektra* which ran on Broadway in 1931–32.³⁵ Since Gatti-Casazza admired *Salome* and had engaged in a race for the Italian premiere in 1906 while manager of La Scala, audiences could not blame him for the work's 27-year absence, but in January of 1934 they greeted it nearly as enthusiastically as *Elektra*.³⁶ Downes spoke of »Strauss's magnificent music, which is surely among the most inspired that he ever composed« but, ironically, found the performance too tame: John the Baptist's head was barely visible and about the size of a ham sandwich – Irving Kolodin said the singer »fondled the ›head‹ (a bewigged grapefruit) in the shelter of the prompter's box« – and the dance was neither well executed nor sensual.³⁷ Meanwhile old timers reminisced about 1907, no doubt preferring the scandal to the new toothless *Salome*.

A few years later the Metropolitan Opera's new general manager Edward Johnson further boosted Strauss's status when he announced that »it is our desire to make the Strauss works as familiar [...] as are the music dramas of Wagner.«³⁸ Although he did not deliver on that promise, he did produce *Salome*, *Elektra*, and *Der Rosenkavalier* during the 1937–38 and 1938–39 seasons, and scheduling more than one Strauss work per season would become increasingly common over time. It is worth noting that the Second World War did not trigger a ban on opera in German as had the first. Although Strauss's presence in the American opera repertoire had now stabilized, the works still to appear at the Metropolitan Opera would do so at significant delay and without fanfare: *Arabella* in 1955, *Ariadne* in 1962, *Frau ohne Schatten* in 1966, and *Capriccio* in 1998.

In order to round out this selective picture of the American reception of Richard Strauss, we will consider a handful of journalistic appraisals penned between 1928 and 2014 before proceeding to performance statistics for his works. In an article

34 Olin Downes, »American Premiere of ›Egyptian Helen‹,« in: *New York Times*, 7 November 1928, p. 31.

35 Olin Downes, »Strauss's ›Elektra‹ Creates a Furor« and »Opera Becomes ›Elektra‹,« in: *New York Times*, 4 and 11 December 1932, pp. 34 and X8.

36 Gatti-Casazza, *Memories of the Opera*, p. 11–12.

37 Olin Downes, »Salome is Revived after 27 Years; Once Shocking Opera is Modified,« in: *New York Times*, 14 January 1934, pp. 1 and 30; Irving Kolodin, *The Metropolitan Opera 1883–1966: A Candid History*, New York 1966, p. 378.

38 Kolodin, *The Metropolitan Opera 1883–1966*, p. 405.

titled »The Aftermath of Strauss« Downes painted the now familiar portrait of a modernist firebrand »who has become as settled in his views and as unimportant to the world of progress as the former German Kaiser.«³⁹ Following Strauss's death in 1949 he merely nuanced that assessment, singling out the tone poems through *Don Quixote* along with *Salome* and *Elektra* for praise while *Heldenleben* and *Symphonia domestica* »make plump, healthy, superbly organized, but increasingly vulgar music.«⁴⁰ Downes dismissed all of Strauss's works from *Ariadne* on, »which it is just as well to admit do not and never will require detailed discussion,« and speculated that Strauss may have suffered from »a modern disease [...]: a tendency to grow old in spirit and essentially uncreative before the natural time [...], a sort of dry rot of the creative spirit« shared with Puccini, Debussy, and Stravinsky.⁴¹

When Harold Schonberg gauged Strauss's presence in 1980, he felt that only the »Big Three« – *Salome*, *Elektra*, and *Rosenkavalier* – were consistently in the repertoire, and that even the early tone poems were beginning to disappear (both claims are exaggerated in service of Schonberg's negative view of Strauss's works after *Der Rosenkavalier*).⁴² In an article titled »Why Strauss, Why Now?« written just eight years later in 1988, John Rockwell observed the opposite trend, specifically a growing interest in little-known operas such as *Daphne* and *Ägyptische Helena*.⁴³ Noting that *Ariadne* and *Frau ohne Schatten* were catching up with the »Big Three« and that audiences now routinely encountered *Arabella* and *Capriccio*, he is the first among these critics to mention Strauss's lyrical rejuvenation of the 1940s, now often called his »Indian summer« – the equivalent of the German »Altweibersommer.« Rockwell saw two explanations: the return to tonality and new Romanticism among modern composers and the search for exotic offerings to supplement the operatic canon.

Subtitled »Richard Strauss, for better or for worse, is the composer of the century,« Alex Ross's article of 1999 incorporated scholarship and correspondence to draw an extraordinary, multifaceted portrait of the composer.⁴⁴ Pointing to *Salome* as the

39 Olin Downes, »The Aftermath of Strauss,« in: *New York Times*, 10 June 1928, p. 108.

40 Olin Downes, »Historic Figure: Richard Strauss's Place as One of the Great Composers Stands Secure,« in: *New York Times*, 18 September 1949, p. X7.

41 On 23 October 1949 (p. X7) the *New York Times* published two letters to the editor (including one from Robert Breuer) that protested Downes's wholesale rejection of Strauss's late works.

42 Harold C. Schonberg, »The Genius of Richard Strauss,« in: *New York Times*, 27 January 1980, p. D19. While the »Big Three« were indeed produced more often than other Strauss operas during the 1970s, the Metropolitan Opera had produced *Ariadne* in 1975 and 1978, *Die Frau ohne Schatten* in 1977. With regard to the early tone poems, the New York Philharmonic had programmed *Till Eulenspiegel* every year during 1975–80 and *Don Juan* during four of those five seasons. Only *Tod und Verklärung* was in fact beginning to disappear, being programmed during 1975–76 and not again until 1982–83.

43 John Rockwell, »Why Strauss, Why Now?,« in: *New York Times*, 26 June 1988, p. H23.

44 Alex Ross, »The Last Emperor,« in: *New Yorker*, 20 December 1999, p. 86–94.

birth of modern music and observing Strauss's recent acceptance in academia, Ross traced the anarchism and »intellectual chaos that lay behind the bourgeois façade« to Stirner and *Guntram* and asserted that Strauss's late works »destroyed, single-handedly, the modernist imperative of progress.« Ross viewed the »awesome lapses of taste« as a human element and wrote in his blog in 2004 that »there is something profoundly representative about Strauss's work, in all its strengths and flaws.«⁴⁵

While Ross still clearly found it necessary to write in conscious opposition to the image of Strauss as a conservative who turned his back on modernism, that minority attitude, remarkably, had nearly disappeared when Anthony Tommasini published a profile to acknowledge the 150th anniversary of Strauss's birth in June of 2014.⁴⁶ Challenging the apparent shift that began with *Der Rosenkavalier*, he asked: »Yet is this the way to view Strauss's career? Only if you have a narrow definition of what it meant to be modern at the time.« Tommasini's pluralistic perspective allowed him to move beyond the typical conservative vs. modernist rhetoric:

»Strauss did not share Schoenberg's conviction that music was an evolving art form in which each innovation [...] represented the next stage of advancement. Both as a man and a musician, Strauss thought himself part of the real world, a professional with astute literary tastes and cultural sensibilities. For him, the continuous pursuit of modernism would have felt too agenda driven. [...] Today's wonderfully inclusive climate for new music is well suited to appreciating Strauss on his terms. The polemical era when brainy uptown composers battled downtown exponents of postmodernism is, thankfully, past.«

His final paragraph, about Strauss's last opera *Capriccio*, echoed Ross's assessment of the late works: »In the final scene, you get the payoff: a soliloquy for the countess overflowing with sublime melodic lines and plush harmonic orchestral writing only Strauss could do. Who cares if it's modern?«

We now turn to a more detailed look at the presence of Strauss's works in the American repertoire, beginning with the operas, more specifically the relative performance frequency of each work. As a baseline we will use Günther Lesnig's formidable *Die Aufführungen der Opern von Richard Strauss im 20. Jahrhundert* for which he gathered information on nearly 50,000 performances in 45 countries through the calendar year 2000. Figure 1 shows the global distribution of Strauss's operas derived from Lesnig's data.⁴⁷

⁴⁵ See www.therestisnoise.com/2004/09/strauss_and_the.html (accessed 17 October 2016).

⁴⁶ Anthony Tommasini, »Drifting Back to the Real World: A Look at Strauss's Legacy After 150 Years,« in: *New York Times*, 6 June 2014, p. AR14. All quotations are from that page.

⁴⁷ Lesnig, *Die Aufführungen der Opern von Richard Strauss*, p. 8. *Der Rosenkavalier* accounted for almost a third of all performances with 16,200 while *Guntram* barely registered with 29.

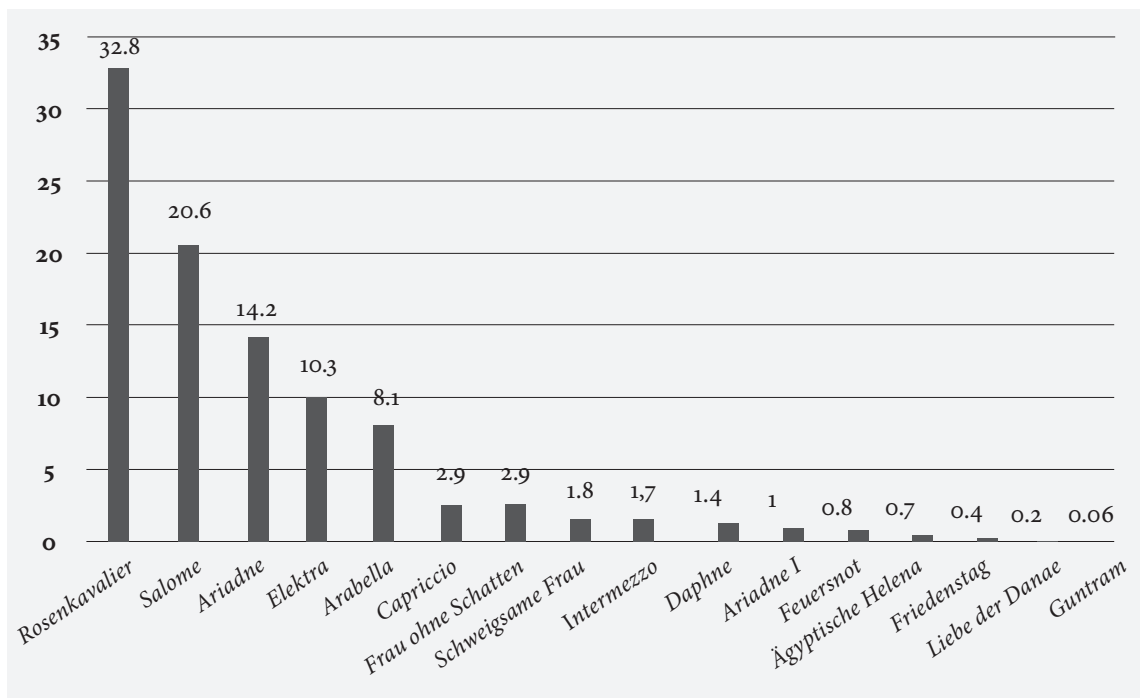


Figure 1: Global Distribution of Strauss's Operas Until 2000 (in %)

	<i>Rosenkav.</i>	<i>Salome</i>	<i>Ariadne</i>	<i>Elektra</i>	<i>Arabella</i>	<i>Capriccio</i>	<i>Frau o. S.</i>
Global	32.8	20.6	14.2	10.3	8.1	2.9	2.9
New York	43.5	17.8	10.3	11.5	6.6	1.5	7.4
San Fran.	30.3	21.1	11.5	16.1	5.0	5.7	9.6
Chicago	19.1	27.2	16.7	13.6	4.3	9.3	9.9
Vienna	33.7	18.2	16.4	10.9	6.0	4.2	2.9

Table 2: Distribution of Strauss's Most Performed Operas to 2015 (in %)

As Table 2 reveals, the repertoire of three major American opera houses – New York, San Francisco, and Chicago – shows a very similar distribution.⁴⁸

We should note that the Metropolitan Opera with its 200–250 performances per season is much more prolific than any other opera house in the United States, and that many current American opera houses were not founded until well into the 20th century (San Francisco Opera in 1923, Chicago Lyric Opera in 1954, and Houston Grand Opera in 1955, for example). When we compare the American opera houses to a European opera house with more than three times as many Strauss performances (see Table 2), the Wiener Staatsoper, we notice again a very similar allocation with two main differences: a greater American interest in *Elektra* and *Frau ohne Schatten*.⁴⁹

More important than the relative popularity of each opera is their position within the repertoire as a whole. Figure 2 shows the Metropolitan Opera breakdown since 1913, when *Der Rosenkavalier* had its premiere, and that of Vienna since 1955.

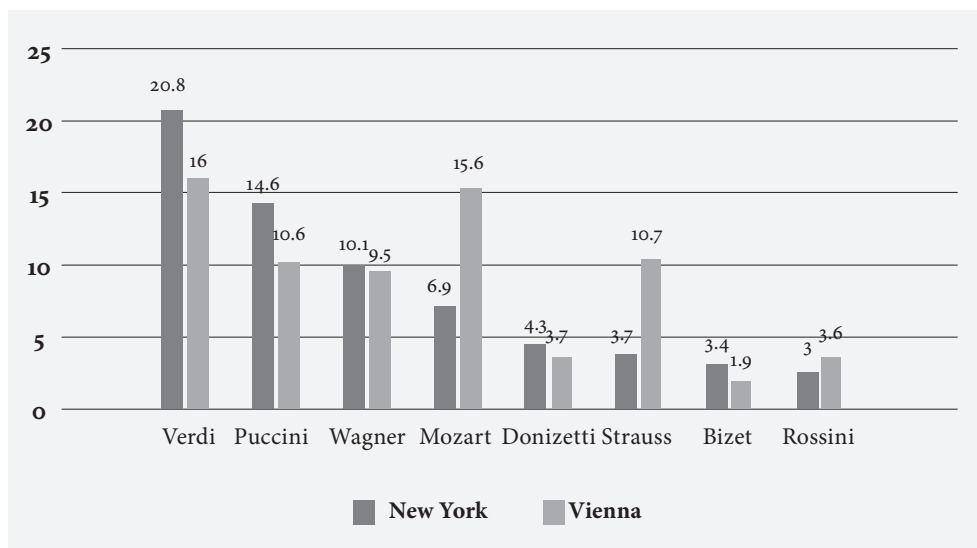


Figure 2: New York vs. Vienna Composer Breakdown to 2015 (% of Repertoire)

48 Performance data for the three opera houses were calculated using online databases (New York: archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm; San Francisco: archive.sfopera.com/qryioperalist.asp; Chicago: www.lyricopera.org/about/performance-and-cast-archive.aspx; accessed 17 October 2016).

49 The Viennese performance database (db-staatsoper.die-antwort.eu) is complete only from 1955 to the present, but all performances of Strauss's operas since their premieres have been entered. Through the 2014–15 season Vienna has staged a total of 2,916 Strauss performances, New York 882, San Francisco 261, and Chicago 162.

Although Verdi tops both lists, Vienna displays a rather different pattern with Mozart and Strauss in much more prominent positions (both are Germanic with close ties to Vienna).

Comparing the Metropolitan Opera repertoire to those of San Francisco and Chicago (see Table 3), on the other hand, reveals a nearly identical hierarchy with Strauss in sixth place in each house.

	Verdi	Puccini	Wagner	Mozart	Donizetti	Strauss	Bizet	Rossini
New York	20.8	14.6	10.1	6.9	4.3	3.7	3.4	3.0
San Fran.	18.4	15.3	8.1	7.8	4.9	4.5	3.0	4.2
Chicago	17.7	13.7	7.4	8.1	5.2	4.6	2.9	4.0
Vienna	16.0	10.6	9.5	15.6	3.7	10.7	1.9	3.6

Table 3: *Composer Breakdown to 2015 (% of Repertoire)*

Table 3 also allows us to calculate the large portion of the repertoire devoted to the top five composers with 56.7%, 52.5%, 52.1%, and 62.4% respectively. The repertoire is not static but evolving, however. Figure 3 shows Strauss's percentage of total repertoire in five-year increments, and we may observe the following about Strauss at the Metropolitan Opera: a gradual ascent to a peak in 1945–50, downward trend in the 1950s, second peak in the early 1960s followed by relative stability above 4% through 1990, then peaks followed by declines.

The past decade has seen a steady decline with the 2010–15 average (2.4%) reaching the lowest point since the 1920s. The Viennese trends were relatively similar: two stable decades 1955–75 followed by a peak 1975–85 and then a decline interrupted by a resurgence in the early 1990s but with a recovery in progress since the early 2000s that exhibits the reverse trend of the Metropolitan Opera.

While the operatic repertoire appears to have attracted no scholarly attention, a small number of studies (almost none of them recent) have addressed orchestral works, and American sociologist John H. Mueller's *The American Symphony Orchestra* of 1951 laid the foundation.⁵⁰ Studying 11 major American orchestras and using work length to obtain his data, Mueller included Richard Strauss among the ascending composers and noted that his popularity had peaked around 5% in 1925–30 (see Figure 4).⁵¹

50 John H. Mueller, *The American Symphony Orchestra. A Social History of Musical Taste*, Bloomington, IN 1951.

51 Ibid., p. 216.

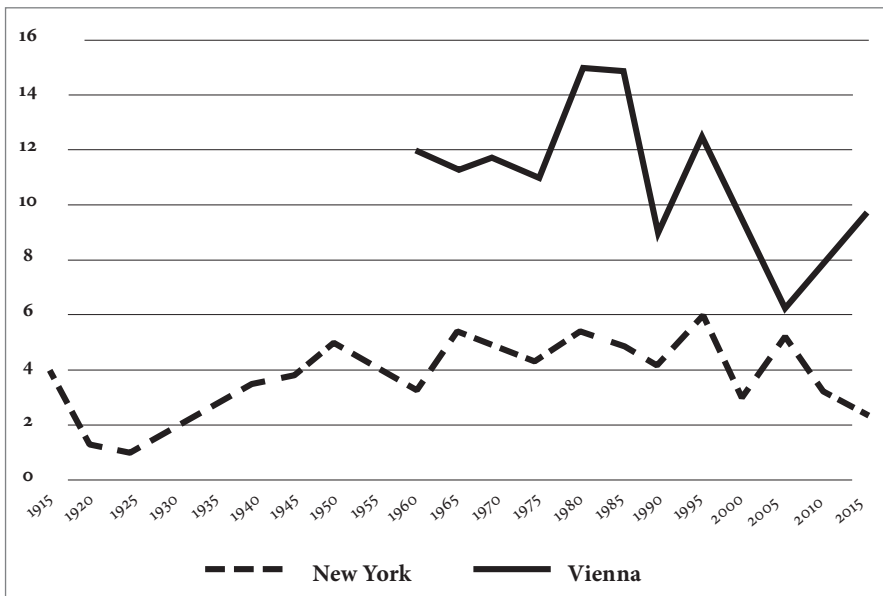


Figure 3: Strauss's Share of New York & Vienna Opera Repertoire (in %)

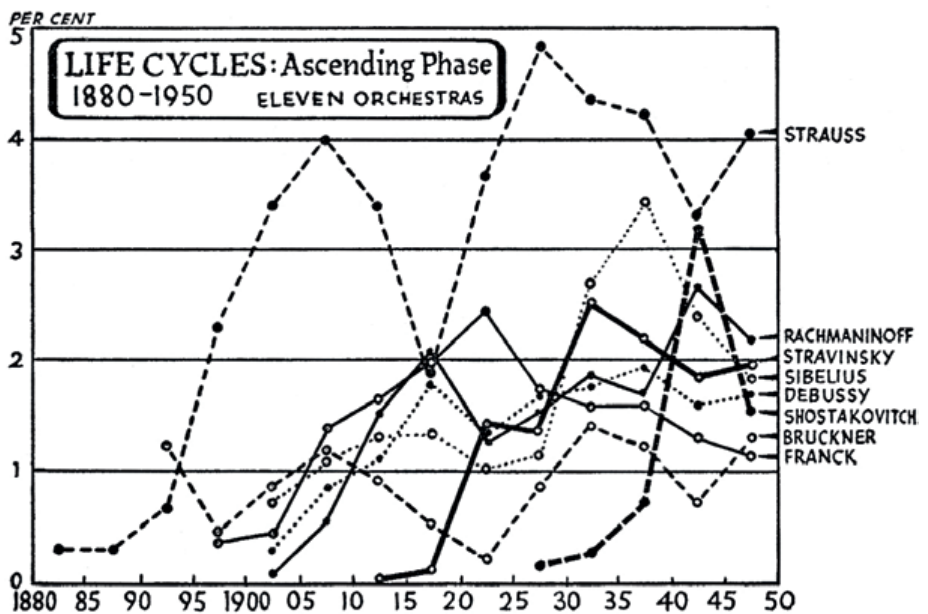


Figure 4: Mueller (1951): Ascending Composers, Reprinted by permission of Indiana University Press

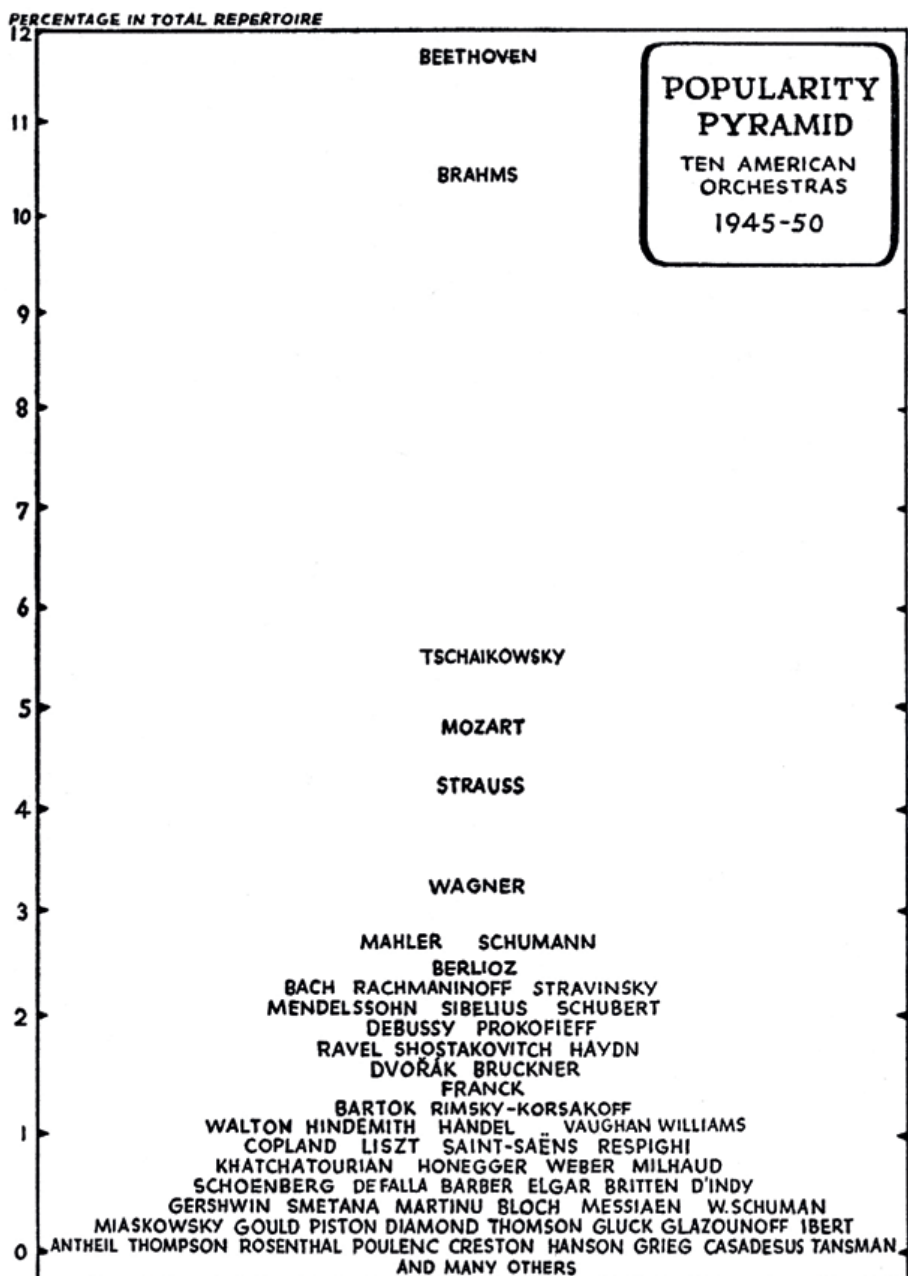


Figure 5: Mueller: Popularity Pyramid 1945-50; reprinted by permission of Indiana University Press

Mueller's »popularity pyramid« for 1945–50 (Figure 5) shows Strauss in fifth place.⁵² He viewed Strauss as the culmination of an illustrious succession: »Although his compositions will undoubtedly linger many years after his passing, he nevertheless will be remembered as the last of the German dynasty of musical titans which has held sway in the concert halls of the world for over a century. Strauss brings to a sputtering close the Golden Age of Teutonic music«.⁵³ The standard repertoire of 1940–50, a work programmed at least twice by 8–10 (of 10 studied) orchestras as defined by Mueller, included *Don Juan*, *Tod und Verklärung*, *Till Eulenspiegel*, and *Don Quixote*, and the semi-standard repertoire (works programmed at least twice by 5–7 orchestras) included the *Rosenkavalier Suite*.⁵⁴ When Kate Hevner Mueller updated the study in 1973 and increased the number of orchestras to 27, she placed Strauss in the »indeterminate« category and noted his recent decline (see Figure 6).⁵⁵

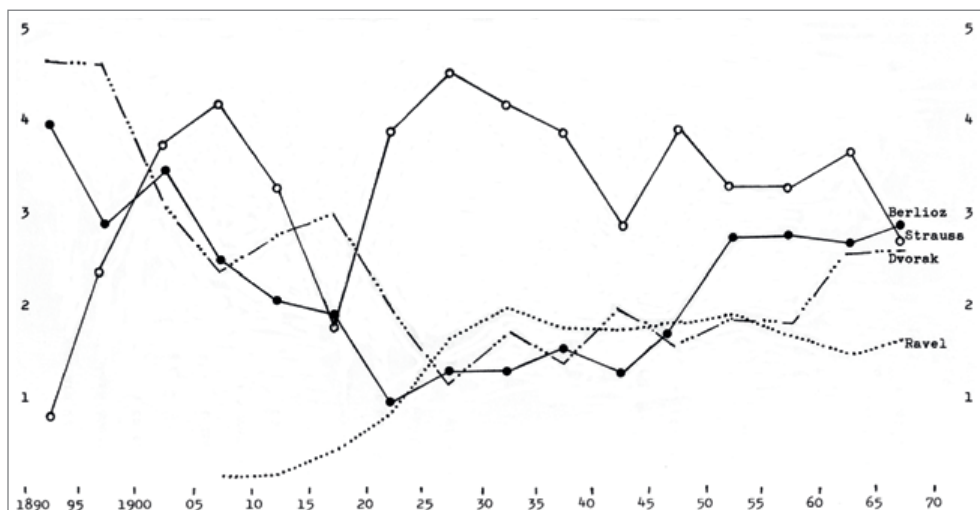


Figure 6: Hevner Mueller (1973): Indeterminate Composers;
reprinted by permission of Indiana University Press

⁵² Ibid., p. 188.

⁵³ Ibid., p. 219.

⁵⁴ Ibid., p. 375–79.

⁵⁵ Kate Hevner Mueller, *Twenty-Seven Major American Symphony Orchestras. A History and Analysis of Their Repertoires, Seasons 1842–43 Through 1969–70*, Bloomington, IN 1973, p. xliii.

In Harry Price's 34-orchestra study of 1982–87, Strauss placed sixth by frequency and seventh by duration, showing a slight preference for his shorter works.⁵⁶ His list of the 100 most performed works included five by Strauss between 41st and 95th place: *Also sprach Zarathustra*, *Ein Heldenleben*, *Don Juan*, *Don Quixote*, and *Till Eulenspiegel*. Only five composers had more works in the top 100 during this period: Beethoven, Mozart, Brahms, Dvořák, and Schumann. Price did not calculate percentages of total repertoire, but E. Christine Hall's dissertation contributed those through 1990 using 25 orchestras (see Table 4), placing Strauss at 2.98% in 1985–90 by duration, an increase from 2.56% in 1965–70 and ascent into ninth place from tenth, but still lower than the 1920–65 period.⁵⁷

	Duration	Minutes	Rank	Frequency	Rank
1945–50	ca. 4%		5		
1965–70	2.56%	4924	10		
1985–90	2.98%	6898	9	2.96%	6

Table 4: Strauss's Share of Orchestral Repertoire

When she used programming frequency, Strauss retained almost the same percentage, 2.96%, but rose to sixth place by overtaking composers of longer works (Mahler, Dvořák, and Shostakovich in this case).⁵⁸ The microscopic difference between the two percentages suggests a close balance between short and long works. We may briefly place these numbers in a Germanic perspective (see Figure 7).

At the Vienna Philharmonic (using duration), Strauss rose to nearly 10% in 1950, but fell to 4% by 1974 and averaged 4.5% in 1974–94, and at the Berlin Philharmonic (using frequency) reached 4.4% in 1955–60 and dropped to 1.65% by 1970–75 but

56 Harry E. Price, »Orchestral Programming 1982–1987: An Indication of Musical Taste,« in: *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 106 (1990), p. 26.

57 E. Christine Hall, *Survey and Analysis of the Repertory of Twenty-Six American Symphony Orchestras 1982–83 Through 1993–94*, Diss. Johns Hopkins University 1997, p. 39. Hall used Hevner Mueller's original worksheets (housed at Indiana University) to calculate the 1965–70 percentage (not provided by Hevner Mueller) and unpublished orchestra repertoire reports of the American Symphony Orchestra League (now the League of American Orchestras) to arrive at the 1985–90 number. I added the 1945–50 number from John H. Muellers popularity pyramid (see Figure 5). Since he did not report exact numbers, the »ca. 4%« (based on total duration) is gleaned from the pyramid graph.

58 Ibid., p. 56.

steadily increased to its highest point of 4.56% in 1995–2000.⁵⁹ As might be expected, the Germanic numbers are higher, but without data from more orchestras we cannot know to what extent these trends are representative.

Using the same orchestras and inclusion criteria, Hall replicated Mueller's study of the 1940–50 standard repertoire for 1982–92, and data from the League of American Orchestras allow us to do the same for 2000–2010 (see Table 5).⁶⁰

Based on this comparison and methodology, the most noteworthy trends are the stable presence of *Don Juan* and *Till Eulenspiegel*, decline of *Don Quixote* and *Tod und Verklärung*, and rise of the longer *Also sprach Zarathustra* and *Ein Heldenleben*.⁶¹ Although this method may serve to highlight certain tendencies, it cannot adequately track changes in performance frequency over time, and this leads us

-
- 59 Desmond Mark, *Wem gehört der Konzertsaal?*, Vienna and Mülheim a. d. Ruhr 1998, pp. 97 and 102–104; Annemarie Vogt, *Repertoire und Programmgestaltung des Berliner Philharmonischen Orchesters 1945–2000*, Diss. Technische Universität Berlin 2002, Appendix 4, p. 12. The period 1975–94 is »flat« for the Vienna Philharmonic because Mark reported an average for the entire period derived from Karoline Hinterleitner's *Analysen des Repertoires führender Wiener Symphonieorchester von 1975–1994*, Diplomarbeit Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien 1997, a document I was unable to consult (see Mark, *Wem gehört der Konzertsaal*, 102–104). Hinterleitner's research shows Strauss in sixth place far behind five composers with direct ties to Austria / Vienna: Beethoven (11.5%), Mozart (10.5%), Mahler (10.5%), Brahms (10%), and Bruckner (9.5%).
- 60 Hall, *Survey and Analysis*, pp. 93 and 100. The 10 orchestras are: Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Cincinnati Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Los Angeles Philharmonic Orchestra, Minnesota Orchestra, New York Philharmonic Orchestra, Philadelphia Orchestra, Saint Louis Symphony Orchestra, and San Francisco Symphony Orchestra. The annual repertoire reports of the League of American Orchestras (formerly the American Symphony Orchestra League) are available for 2000–2011 at the League's website (see www.americanorchestras.org/knowledge-research-innovation/orr-survey/orr-archive.html, accessed 17 October 2016). It should be noted that not all 10 orchestras reported their repertoire to the League each season; the missing repertoire data (Cincinnati and Los Angeles 2000–01, New York 2006–07, Boston 2008–09, and San Francisco 2009–10) were supplied using online databases (Boston, New York) or by contacting the orchestras (Cincinnati, Los Angeles, San Francisco).
- 61 Mueller's method of dividing works into two discrete groups rather than using a sliding scale obscures many nuances, such as which works are in the upper and lower end of each category, which are close to becoming semi-standard repertoire, and which have been programmed most frequently. In 2000–2010, for example, *Heldenleben* was programmed twice by 7 orchestras and thus close to being standard repertoire, and 3 works programmed twice by 4 orchestras (*Don Quixote*, *Rosenkavalier Suite*, and *Alpensinfonie*) disappear from view while the *Four Last Songs*, programmed twice by 5 orchestras, qualifies as semi-standard repertoire. A total programming count for each work reveals a different hierarchy: *Don Juan* (25), *Also sprach Zarathustra* (24), *Heldenleben* (22), *Till Eulenspiegel* (21), *Rosenkavalier Suite* (17), *Four Last Songs* (15), *Don Quixote* (11), *Alpensinfonie* (11), *Burleske* (10), and *Tod und Verklärung* (10).

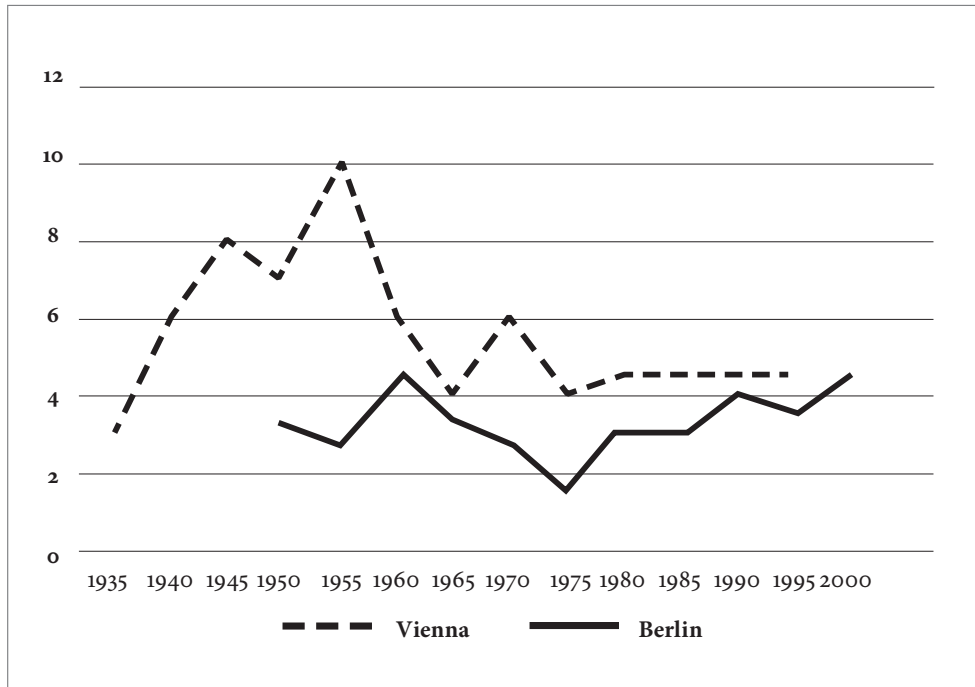


Figure 7: Strauss's Share of Orchestral Repertoire: Vienna & Berlin (in %)

to the main limitation of most of the repertoire studies: the lack of attention to individual works within a composer's output. I will briefly address this issue by comparing my own data gathered from five major orchestras spanning 125 seasons 1890–2015 with numbers collected by the League of American Orchestras for 10 seasons 2001–2011 from up to 333 orchestras.⁶²

⁶² The 5 orchestras are a subset of Mueller's: Boston, Chicago, Cleveland, New York, and San Francisco (the repertoire of the Philadelphia Orchestra was not available for study as its archive has closed indefinitely due to financial difficulties). The numbers (like Mueller's) track whether or not a work was programmed, not repetitions of a program. I would like to thank archivists Deborah Hefling (Cleveland) and Joseph Evans (San Francisco) for providing performance data without which this study could not have been completed. The numbers for Boston and New York are from the online databases (cited above), those for Chicago from the orchestra's archive at Symphony Center.

	1940–1950	1982–1992	2000–2010
Standard	<i>Don Juan</i>	<i>Ein Heldenleben</i>	<i>Don Juan</i>
	<i>Tod und Verklärung</i>		<i>Till Eulenspiegel</i>
	<i>Till Eulenspiegel</i>		<i>Also sprach Zarathustra</i>
	<i>Don Quixote</i>		
Semi-Standard	<i>Rosenkavalier Suite</i>	<i>Don Juan</i>	<i>Ein Heldenleben</i>
		<i>Tod und Verklärung</i>	<i>Four Last Songs</i>
		<i>Till Eulenspiegel</i>	
		<i>Don Quixote</i>	
		<i>Also sprach Zarathustra</i>	

Table 5: Strauss Works in Standard Repertoire of 10 American Orchestras

The progression in the number of Strauss works programmed by these five orchestras across more than a century suggests the following trends (see Figure 8): peaks in 1925–35 and again 1945–50, consistently high numbers 1950–65 followed by a decade of low numbers 1965–75, improvement in 1975–90 (where earlier repertoire studies ended), another slump in the early 1990s leading to an excellent decade in 1995–2005, and finally a steep decline in 2005–15 to the lowest number since World War I.⁶³

We may use the same data to trace the performance history of individual works. Figure 9 shows the paths of four works with noteworthy patterns: on the ascending side the intensified interest in *Alpensinfonie* in the late 1980s and resurgence of the *Rosenkavalier Suite* around 2000, on the descending side the gentle and fairly steep declines of *Till Eulenspiegel* and *Tod und Verklärung*, respectively.

63 Since the San Francisco Symphony Orchestra (1911) and Cleveland Orchestra (1918) were founded much later than the other three, they are of course not included in the numbers of the early decades. It is important to note that (with the exception of those of the Chicago Symphony Orchestra) these numbers (unlike those of Mueller) include tours and other non-subscription events. The numbers include the entire 2014–15 season (with the assumption that performances scheduled after 1 March 2015 will actually take place).

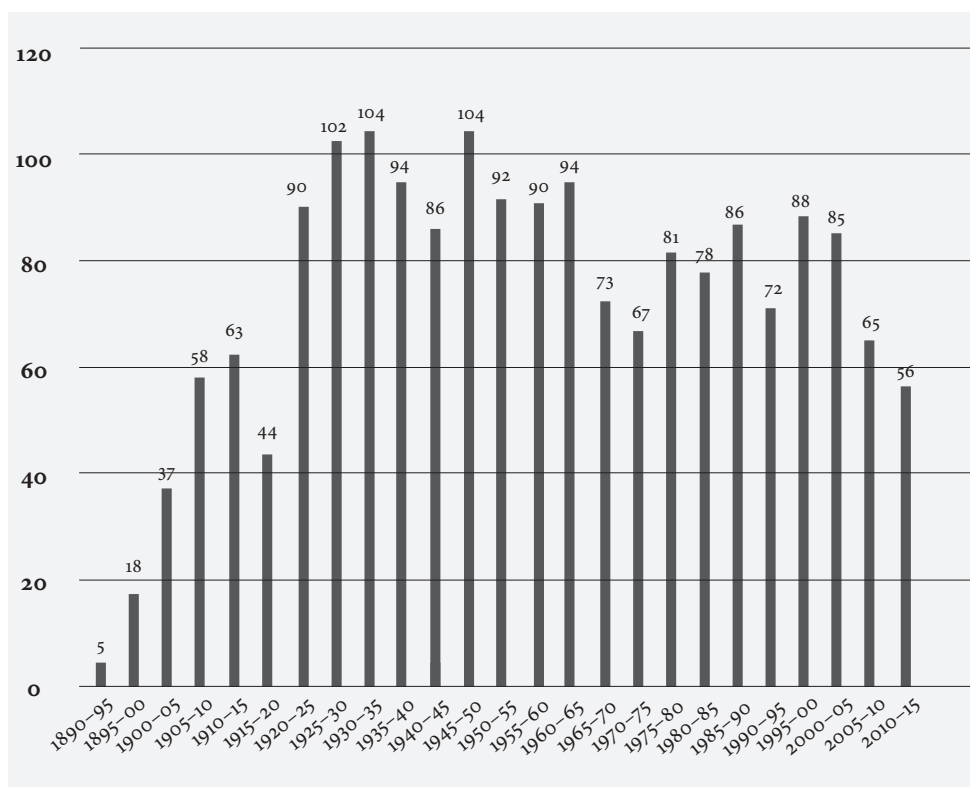


Figure 8: Strauss Works Programmed by 5 American Orchestras 1890–2015

Finally, the numbers allow us to rank Strauss's works from most to least performed, as an average of the entire 125-year period in the repertoires of these particular five orchestras (see Table 6).

Surely, it surprises no one to see *Don Juan* and *Till Eulenspiegel* in the top two positions, tone poems in the first six, and three short followed by three long tone poems. The bottom portion of the list contains mainly early and late works, several of which have been rediscovered in recent years. Juxtaposing the average for 1890–2001 with the recent decade 2001–2011 reveals a more egalitarian distribution with diminished focus on the most popular works; where the top three works, the short tone poems, used to account for 45% of Strauss performances, they now claim just 30%. With respect to individual works, the *Alpensinfonie*, *Four Last Songs*, *Rosenkavalier Suite*, *Oboe Concerto*, and *Metamorphosen* have seen significant gains in ranking while *Tod und Verklärung* and *Symphonia domestica* have experienced substantial falls (as indicated in the +/– column, which indicates only significant changes). If we compare this pattern to that found in the repertoire reports of the League of American

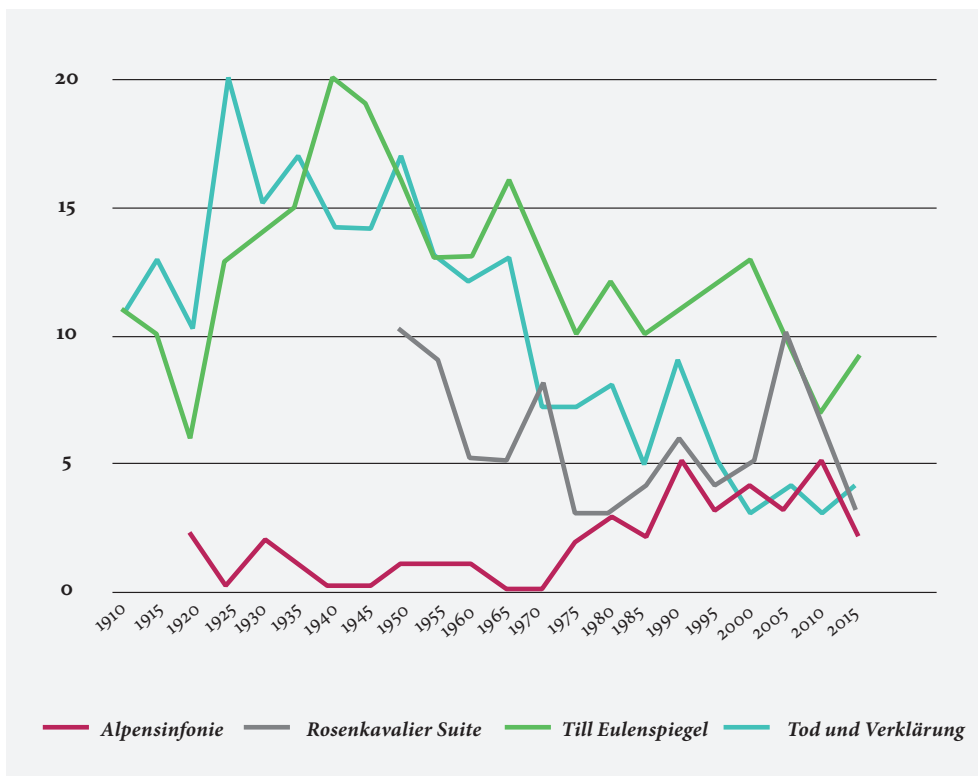


Figure 9: Programming of 4 Strauss Works by 5 American Orchestras 1905–2015

Orchestras for the same years, we encounter a few interesting differences (the League's + / – column indicates difference in rank as compared to the five-orchestra rank for the same years): Horn Concerto No. 1, *Tod und Verklärung*, and the Serenade for 13 Wind Instruments are ranked higher, and *Salome* excerpts, *Symphonia domestica*, and *Alpensinfonie* are ranked lower.⁶⁴ Since the League collected repertoire from an average of 180 orchestras each season, the inclusion of many smaller orchestras that might prefer the shorter and less virtuosic works could help explain these ranking differences. Most noteworthy, perhaps, is the discovery that the precipitous decline of *Tod und Verklärung* appears to be confined to the elite orchestras. Given the prominence of the latter through broadcasts, touring, and recordings, however, it is not a foregone conclusion that the numbers collected by the League of American Orchestras represent the »real« Strauss picture. Ultimate-

64 Each orchestra reports its repertoire to the League, but the number of orchestras reporting has varied greatly from 62 to 333 (out of ca. 800 member orchestras).

	5 American Orchestras							League of Am Or		
	1890–2011		1890–2001		2001–2011			2001–2011		
Work	%	Rank	%	Rank	%	Rank	+ / –	%	Rank	+ / –
<i>Don Juan</i>	15.60	1	16.02	1	13.38	1		12.18	1	
<i>Till Eulenspiegel</i>	15.44	2	15.71	2	11.97	2		9.72	2	
<i>Tod und Verklärung</i>	12.77	3	13.64	3	4.93	9	-6	8.29	4	+5
<i>Heldenleben</i>	8.02	4	7.73	4	10.56	4		7.57	5	
<i>Also sprach Zarathustra</i>	7.09	5	7.13	5	6.34	5		9.11	3	
<i>Don Quixote</i>	6.49	6	6.58	6	5.63	6		5.83	8	
<i>Salome</i> Excerpts	5.56	7	5.72	7	4.93	9		2.35	16	-7
<i>Rosenkavalier Suite</i>	4.91	8	4.38	8	11.27	3	+5	7.37	6	
<i>Symphonia Domestica</i>	3.16	9	3.29	9	2.11	14	-5	0.92	20	-6
<i>Burleske</i>	2.95	10	2.68	10	4.93	9		3.79	10	
<i>Bourgeois Gentilhomme</i>	2.51	11	2.50	11	2.87	13		3.17	13	
<i>Four Last Songs</i>	2.29	12	2.01	12	5.63	6	+6	7.16	7	
<i>Alpensinfonie</i>	2.02	13	1.64	15	5.63	6	+9	3.38	12	-6
<i>Serenade for 13 Winds</i>	1.91	14	1.77	13	2.11	14		3.58	11	+3
<i>Feuersnot</i> Love Scene	1.58	15	1.77	13	0			0		
<i>Metamorphosen</i>	1.36	16	1.10	18	3.52	12	+6	2.87	14	
<i>Horn Concerto No. 1</i>	1.31	17	1.28	16	1.41	17		3.89	9	+8
<i>Rosenkavalier Waltzes</i>	1.15	18	1.28	16	0			1.33	18	
<i>Oboe Concerto</i>	0.93	19	0.73	19	2.11	14	+5	2.66	15	
<i>Aus Italien</i>	0.82	20	0.73	19	0.7	18		0.61	22	

Table 6: Relative Programming Frequency of Strauss's Works

ly, we need much more performance data in order to gain a better understanding of the canon and its development.

Although Strauss's works have seen a number of peaks and valleys in the American repertoire over the past 125 years, and although they appear to be experiencing a relative lull at the moment, nothing is likely to threaten their status as firmly anchored in the standard repertoire, and a recovery will no doubt follow the current recession. I would like to imagine that if Strauss were alive today, he might try to encourage performance of his works by modifying the final lines sung by Baron Ochs at the end of the second act of *Der Rosenkavalier*: »mit mir – kein Konzert Dir zu lang.«

Richard Strauss Reception in America after World War II: My Straussian Journey

Bryan Gilliam

This essay, because of its partly autobiographical nature, cannot be considered objective, since I was very much a part of much of this American reception history. This essay serves as a kind of footnote to Wolfgang Rathert's entry in the *Richard Strauss Handbuch* (»Strauss und die Musikwissenschaft«),¹ which does not tell the entire story; indeed, among other things, the bibliography excludes my *Richard Strauss's Elektra* (1991), the first full-length book on Strauss sketches, and my edited volume *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work* (1992), which was an outgrowth of the first international fully musicological conference on the composer in May 1990, held in America and not in Germany.² I hope that my »footnote« will serve as a reminder to a younger generation of German musicologists who may not have been aware of some of the American roots of Strauss scholarship. My aim is to outline three areas of importance for a study of American Strauss reception: first, the academic (the role Strauss played in the construction of music history courses and textbooks), second, the critical (from the everyday level of newspaper journalism to Adornean critical theory), and, third, the musicological (how did Strauss musicology get started after the second world war?).

The first thing to understand in American musical academy of the 1960s through the 1980s is that there were certain general covert notions of good and bad in music, especially with regard to music of the »long 19th century« (1800 through World War I).³

1 Wolfgang Rathert, »Strauss und die Musikwissenschaft,« in: *StraussHb*, p. 531–45.

2 Bryan Gilliam, *Richard Strauss's Elektra. Studies in Musical Genesis and Structure*, Oxford 1991 and ed., *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*, Durham, NC 1992. Paperback edition 1997, with a new introduction by Michael Kennedy. The first such musicological conference in Germany (now reunited) was not held until nine years later, in Munich (»Richard Strauss und die Moderne,« July 1999). For six years there had been symposia on various composers in connection with the then East German Leipzig Gewandhaus Music Festival, organized and run by the late conductor, Kurt Masur. In October 1989, just before the fall of the wall, the theme was Richard Strauss and a festival program was printed (Peters) in 1991.

3 Many of these notions were discussed more than three decades ago in Janet Levy's »Covert and Casual Values in Recent Writings about Music,« in: *Journal of Musicology* 5 (1987), No. 1, p. 3–27, but her study did not specifically concern Strauss.

These are notions I grew up with and accepted at face value as a young student and gradually came to question as I got older. These were the virtues and sins of my youth, sometimes overtly described, but more often written between the lines. To remind myself properly of this era of American music history, I consulted old out-of-date textbooks (first-edition textbooks by Richard Crocker, Donald N. Ferguson, Donald Jay Grout, David Hughes, Paul Henry Lang, George Machlis, and others) from the library vault making notes along the way, and the virtues stood out with remarkable consistency: motivic economy (American notion of not being a spendthrift), organicism (proper growth from seed to flower), chamber music or chamber-like effects when talking about orchestral music, polyphony (as opposed to homophony), and well-conceived developmental spaces.⁴

The great sins were largely the opposite, especially the grandiose (theatrical), the wasteful, and the eclectic. In the case of music after World War I the same holds true, but we can now add the tonal, the affirmative, and the popular. I should add here that American narratives about the demands of history and musical style were made without much knowledge about Adorno's agenda (he comes into play more in 1980s America), but rather that of Schoenberg (who was teaching at UCLA) and, more importantly, his students and their students who were then teaching 20th-century music courses at major colleges and universities. In the 1960s and '70s, most music departments still did not see 20th-century music as a fit topic to be taught by musicologists, rather it was taught by composers or theorists.

To discuss Strauss reception in American musicology in the 1950s through the 1970s is easy: there was little, if any; my article on Strauss for *The Journal of the American Musicological Society* was the first.⁵ Indeed, judging by the early decades of JAMS, there were relatively few topics after Beethoven that seemed of scholarly importance, hence the establishment of the journal *19th-Century Music* in 1977, whose founding editors recognized a large gap between a prodigious repertoire in the concert hall countered by a significant dearth in scholarly journals. It soon became one of the most popular of all American musicological journals.

A comment on Strauss made in 1956 by Joseph Kerman, one of the leading musicologists of his generation, illuminates the sense of values held by many high-modernist musicologists of the time. In it he decried Strauss's *Rosenkavalier* as being »false through and through [...] insincere in every gesture.«⁶ He went on to find a kind of degeneracy in its music, with its tendency to spread unwanted bacteria, a chilling

4 Janet Levy was among the first to cite these assumed virtues, *ibid.*

5 Bryan Gilliam, »Friede im Innern«: Strauss's Public and Private Worlds in the Mid 1930s«, in: *Journal of the American Musicological Society* 57 (2005), No. 3, p. 565–598.

6 Joseph Kerman, *Opera as Drama*, New York 1956, p. 262. The book has remained popular over the decades and celebrated a 50th anniversary edition (Berkeley, CA 2005).

concept that echoes the rhetoric of a Third Reich vanquished only eleven years earlier. Kerman's critical excess includes the notion of Strauss spreading filth: »anything [Strauss] touched he soiled as pervasively as the waltz soils the texture of music.«⁷ Here we see a good example of the »seed to flower« organicism trope, where the seed's DNA has somehow gone awry.

There are two remarkable aspects to Kerman's vitriol: first, the disturbing references to musical degeneracy (neither the first nor the last among English-speaking critics), but the second is the polemical emotion invested in such an over-heated argument. No musicologist, to my knowledge, criticized Kerman in published form after his attack; indeed, a survey of textbooks from that time and shortly thereafter show similar indulgences: Strauss's »distressing decline of power,« »a great talent groping,« »a tired man, largely bereft of original inventiveness, who had fallen back on lavender-scented Romanticism.«⁸ This latter description is a disturbing topos with roots reaching down to Charles Ives and his homophobic ranting against »sissy« and »lily« composers.⁹ Thus, on one side we have health, power, masculinity, and toughness vs. decadence, degeneracy, and aromatic fatigue. Charles Rosen in his essay »Who's afraid of the Avant-Garde« (1998) declared that »it is the art that is tough and that resists immediate appreciation that has the best chance of enduring and returning [...] [Composers should] pay no heed to the pressures of the music business.«¹⁰ It is as if such tough music were tannic wine, needing years of bottle aging in the cellar before it could properly be appreciated. Or perhaps a better analogy would be Adorno's bottled messages (Flaschenpost) containing »New Music« enduring and hoping to find, one day, somewhere, a more sympathetic understanding?¹¹

I cannot resist the Adornean allusion because it illustrates a problem for Strauss's reception here in the United States where there was, as stated above, no real musicological work done on Adorno in the 1950s and 1960s, despite the 1964 English translation of Adorno's essay marking the one hundredth anniversary of Strauss's birth in *Perspectives of New Music* (1965). It was published by people who admitted they did not fully understand it, but merely wanted to commemorate the Strauss centennial with something negative. I know this first-hand from an e-mail I received in 2004 after I had written an article on *Daphne* for the *New York Times*, though the mes-

7 Ibid.

8 Donald N. Ferguson, *A History of Musical Thought*, New York 1948, p. 559. Peter Yates, *Twentieth-Century Music*, New York 1967, p. 70. Paul Henry Lang, *The Experience of Opera*, New York 1973, p. 260.

9 David Michael Hertz, »Ives's Concord Sonata and the Texture of Music,« in: *Ives and his World*, ed. by J. Peter Burkholder, Princeton, NJ 1996, p. 99.

10 Charles Rosen, »Who's Afraid of the Avant-Garde?«, in: *New York Review of Books*, 14 May 1998.

11 See Adorno, »Schoenberg and Progress,« in: *The Philosophy of New Music*, transl. by Robert Hullot-Kentor, Minneapolis, MN 2006, p. 102. My emphasis.

sage denied any negative intent.¹² There was no American Strauss–Adorno discourse even as late as the 1970s,¹³ when some of the badly translated Continuum Books started appearing. Thus, for years, young non-German speaking Americans reading Adorno did not appreciate the difference between »modern music« and »the New Music.«¹⁴ They understood neither the immensity of his social-musical project nor young Adorno’s huge emotional investment in Strauss’s music before he had joined the Institut für Sozialforschung, which is why I published Adorno’s 1924 Strauss essay in English over two decades ago.¹⁵

In 1924, Strauss’s musical atheism disappointed the young, idealistic proto-Marxian Adorno, just 21 years old, who saw a great but self-satisfied, soulless composer. He recognized in Strauss a neo-Romanticism with a fully modern attitude. What he did not (or could not) articulate at that time was Schoenberg’s Modernism with his thoroughly neo-Romantic attitude. Adorno’s favorite 19th-century composers were unable to solve this crisis of the modern age: to bridge the schism between subject (what he called the »psychologisches Ich«) and object; to bring power back to the older authentic forms, whether it was Mendelssohn’s »shivering classicism«, Schumann’s »block sonata repetitions« or Bruckner’s »congregationless chorales«.¹⁶ Wagner tried and failed with the impotent wave of a magician’s hand, but what unnerved Adorno was that Strauss seemed not to care. Read in this context (a context missing from earlier American writing on Strauss), Ernst Bloch’s remark – that he possessed a »profound superficiality« – is hardly a shocking indictment.¹⁷ Indeed, the observation is not inaccurate, given his rejection of music as idealistic, redemptive, or even transcendent (unlike Schoenberg and the followers of the New Music). It was a useful indictment for many American high modernists who attacked Strauss by quoting Bloch and Adorno in words and phrases without knowing their proper contexts.

These larger contexts or constructions were not the stuff of American textbooks on 19th- and 20th-century music, nor were they a part of a larger American musicological discourse shortly after World War II. In 1960s American modernism, style and ideology were hopelessly intertwined in a dialogue that prized technical progress above all

12 »Why the Dying Richard Strauss Couldn’t Get Enough of *Daphne*«, in: *New York Times*, 5 September 2004.

13 Rose Subotnik’s »Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition,« in: *Journal of the American Musicological Society* 29 (1976), No. 2, p. 242–275 was the first of its kind in American musicology.

14 See, example, Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, transl. by Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster, New York 1973. This unfortunate situation was rectified in 2006 (see fn. 10). My emphasis.

15 Theodor W. Adorno, »Richard Strauss at 60,« transl. by Susan Gillespie, in: *Richard Strauss and his World*, ed. by Bryan Gilliam, Princeton, NJ 1992, p. 406–15.

16 *Ibid.*, p. 408.

17 Ernst Bloch, *Essays on the Philosophy of Music*, transl. by Peter Palmer, Cambridge 1985, p. 38.

else. It was basically a note-driven discourse about the »Tendenz des Materials«, insulated from contemporary discussions in arts and literature that drew from criticism, aesthetics, and other disciplines. A major thrust of the 1980s and '90s-vintage, »New Musicology,« now as historical a term as the »New Music,« was to break through such insulation. Conferences on music and modernism(s) have become routine to the American Musicological Society, as if to compensate for the myopic discourse in the 1960s and '70s.

Back then, the Idea was far more important than the audience; any American composer who gained a following outside the academy was viewed with suspicion. Worse yet – given that composers were, after World War II, mostly financed by music departments – were those composers of financial independence, even worse, financial success. In his textbook entry on Strauss, the wealthy musicologist Joseph Machlis, who created a financial empire of music appreciation textbooks, accused Strauss of charging high fees, remarking that »it was his ambition to become a millionaire.«¹⁸ And why did Strauss seek financial success? So that he could stop conducting and dedicate himself solely to composing, and unfortunately that dream collapsed during World War I, when his savings in British banks were impounded. The American Aaron Copland certainly fulfilled such a dream as did Elliott Carter, who of course was a millionaire at birth. Indeed, the British newspaper *The Guardian* compiled a list of the ten richest composers of all time and poor Strauss did not even make the top ten. Among those who did were Verdi, Rossini, Puccini, Tchaikovsky and Rachmaninov. George Gershwin topped the list.¹⁹ What are we to make of the fact that none were even German?

To sum up Strauss's sins: the composer drew no sustenance from the inspiration of everyday 20th-century life; he showed great promise in dissonant, chromatic activity but gave it up; and he lived too long and then dried up as a composer (»a distressing decline of power«). Yet, there was one provocative voice that believed all this hand-wringing to be utter nonsense, and this was the pianist, conductor, and writer Glenn Gould. He remarked that by following an artificial path dictated by others, these »music chronologists,« those who followed the »time-style equation,« ignored the fundamental musical integrity of Strauss's compositions of any era. Gould would add that art is not material technology that gets better with time, and, thus, we cannot make a comparison between Strauss and Stockhausen the way we can between a typewriter and a computer.²⁰

But the North American Gould was swimming against a powerful stream of post-war absolutism, where historical materialism was all that seemed to matter. The Nazis

18 Joseph Machlis, *An Introduction to Contemporary Music*, New York 1961, p. 71.

19 Kirsty Scott, »Gershwin Leads Composers Rich List,« in: *The Guardian*, 29 August 2005.

20 Glenn Gould, »An Argument for Strauss,« in: *The Glenn Gould Reader*, ed. by Tim Page, New York 1984, p. 86.

had banned the work of Schoenberg, whose compositions were simultaneously forbidden fruit in Germany and a symbol of fascist resistance in the United States. Twelve-tone music, according to Krenek, was a musical protest for émigré Austro-German composers in North America.²¹ After the war, serialism, still detested by one segment of the allied forces, namely the Soviet Union, promised purity – an escape from the extra-musical baggage of the long 19th century. In short, it escaped the political dimension of musical reception that had been so damaging during the Third Reich.

But – of course – nothing could have been further from the truth. As Amy Beal has shown, the CIA had been secretly funding the music seminars in Darmstadt for years, encouraging serialism as a way both insuring a proper cultural rebirth in Germany after the »Stunde Null« and as a way of poking the Soviets in the eye with the dreaded »formalism« now on a wider international scale.²² In short, Darmstadt was, in part, the spearhead of a musical cold war of tremendous importance for the allies and a new generation of Germans and like-minded Europeans. Arnold Schoenberg was dead, according to Boulez, and it was time to look to the musical purities of Anton Webern as an important new musical paradigm. This pure composer not only enthusiastically supported the Nazis but applauded the Japanese bombing of Pearl Harbor, saying that it brought »a completely healthy race« into the war.²³ After the Austrian Anschluss he received a stipendium from the Reichsmusikkammer, which compromises notions that he was hated by the Nazi government. We come back to Joseph Kerman who, in his lucrative music appreciation text entitled *Listen*, not only found no degeneracy in Webern's music but implied that he was a committed socialist.²⁴ I digressed on Webern only because it points to the serious problems with the mix of social and musical politics. In the case of Darmstadt, the musical politics were too important at the time to be compromised by Webern's overt fascist beliefs.

So far I have dealt with criticism and historiography. I am coming back to it, but I want to enjoin my discussion with musicology. So let us begin with what in America we call the \$64,000 question: the persistent gap between Strauss's popularity in American concert halls and opera houses and an academic or critical discourse, especially in the 1960s, '70s, and '80s, that seemed to ignore the composer. I will begin

21 Ernst Krenek, »A composer's influences,« in: *Perspectives of New Music* 3 (1964), No. 1, p. 38.

22 Amy C. Beal, »Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946–1956,« in: *Journal of the American Musicological Society* 53 (2000), No. 1, p. 113.

23 Hans and Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. A Chronicle of His Life and Work*, New York 1979, p. 529. In a letter to Joseph Hueber, he described Japan's entry into the war as a »decisive turn for the better! [...] a mighty event! I really cannot tell you how much it preoccupies me.« (Webern's emphases.) Despite various references to Hitler in the Moldenhauer's text, there is no mention of him in the index. See Kathryn Bailey, *The Life of Webern*, Cambridge 1998, p. 168 f.

24 Joseph Kerman, *Listen*, New York 1980, p. 541.

with what I knew, as a naïve researcher, at the age of 22, who began graduate school at Harvard University with an overwhelming interest in Strauss opera but who never thought I could get a PhD in that field.

I knew that before becoming a legitimate musicologist, I first had to master seminars on medieval notation, on Josquin and the pre-Parisian chanson, and then on Bach and Handel. That was the reality of my field as it existed at my department in 1975. Musicology of the 1960s and 1970s was decidedly positivistic: we had scholarly editing, performance practice, and sketch studies. The musicologist – by avoiding the »dangerously accessible« – could thus avoid being called a mere journalist.

So I led a double life: the life of my coursework and the life of my real interests in Strauss, which involved a lot of unguided reading and especially a lot of outside listening. Then in my 3rd year came young Christoph Wolff, who was then working on Mozart piano concerti, but also on another project in the pipeline, namely a new edition of Hindemith's *Cardillac* for the Schott scholarly edition of his complete works.²⁵ In this context, he offered a seminar on 20th-century German opera, the first of its kind at Harvard: there we covered such composers as Alexander von Zemlinsky, Max von Schillings, Franz Schreker, Felix Weingartner, Paul Hindemith, and Kurt Weill. It was a genuine epiphany, and I was able to see Strauss in a far larger and richer context.

It soon came the time for me to choose a dissertation topic. I had a colleague, James Hepokoski, a few years ahead of me, whose topic was rejected. His adviser, John Ward, director of graduate studies, rejected his proposal for a dissertation on Sibelius symphonies. Such a subject was a matter for journalists, not high-minded musicologists. Was Sibelius not, according to René Leibowitz, »le plus mauvais compositeur du monde«?²⁶ Was he not, according to Adorno, a composer who invalidates the standards of musical quality »from Bach to Schoenberg«?²⁷

Hepokoski came up with a compelling strategy. What »journalism« lacked was methodology! If our musical subjects seemed untimely, we could engage them with the latest musicological methodologies, and what was more »cutting edge« than creating editions and undertaking sketch studies, a rich and re-popularized tradition (in the 1970s and '80s), going back to the great Beethoven studies. Though Hepokoski gave up on Sibelius, he compromised by embracing Verdi's *Falstaff* and all its editorial problems. I stuck with Strauss and began working on *Daphne*, for entirely by chance our library had recently purchased one of 13 sketchbooks. Our dissertations

25 Paul Hindemith, *Cardillac. Oper in drei Akten op. 39*, 3 vol., ed. by Christoph Wolff (= Sämtliche Werke I.4), Mainz 1979/80.

26 Andrew Barnett, *Sibelius*, New Haven, CT 2007, p. 353.

27 Theodor W. Adorno, »Glosse über Sibelius,« in: *Impromptus*, Frankfurt am Main 1970, p. 88–92: »Wenn Sibelius gut ist, dann sind die Maßstäbe der musikalischen Qualität als des Beziehungsreichtums, der Artikulation, der Einheit in der Mannigfaltigkeit, der Vielfalt im Einen hinfällig, die von Bach bis Schönberg perennieren.«

were advised by some of the world's most famous non-specialists: for Hepokoski, it was David Hughes, a specialist in gothic polyphony, and, for me it was Christoph Wolff, a world authority on Bach. I knew I was going to have to be self-taught and that I would make a lot of mistakes, but – as a young, naïve, scholar – I was sure that I had for me in Germany a bedrock of Strauss scholars at universities and institutes who could help direct the course of my Strauss education. Of course, I soon learned from two slightly older American scholars that such was not the case.

These were two American musicology students who worked on Strauss, but neither of whom went into musicology: Barbara Petersen (who served as a vice president at Broadcast Music Incorporated) and Charlotte Erwin, who turned to the field of law. I spoke with Erwin, a graduate student at Yale, for several hours' time in 1978 at an American Musicological Society meeting and learned some very large fundamental things: there was no Strauss library or institute, no academic curriculum for Strauss, the manuscript archive was a bank vault in downtown Garmisch, and the sketchbooks were kept in shoeboxes in Alice Strauss's bedroom. However, and this was very important, there were certain individuals working outside academe or, at least outside their trained fields, who could be very helpful. I should add that there was a Strauss-Gesellschaft that I soon found out was more like the Wagner Societies in America (music lovers who favored a particular composer), but the Strauss-Gesellschaft sponsored the editing of correspondences and catalogues, which became very important for all of us.

In fact there was a certain methodology that we Americans developed for ourselves, one that I explained to younger musicologists, including my students: Charles Youmans, Michael Cooper, Morten Kristiansen, and others. The first stop was Palestrinastraße 21a where one first met with Franz Trenner for Brotzeit. He was the gatekeeper for Frau Alice and the Garmisch villa and the Brotzeit was really an informal interview. If you passed, he would phone her and set up a visit; he would also put you in touch with Reinhold and Roswitha Schlötterer and his Munich Strauss Arbeitsgruppe, which met in the evening in his office at the Ludwig-Maximilians-Universität. Trenner's then brand new sketchbook catalogue was my bible (despite its frustrating problems, inconsistencies, mistakes, and omissions), and it was my only guide as I went through those shoeboxes full of sketchbooks. The situation was pretty much the same in Vienna: no institute, library, or Stiftung. But there was, of course, Günther Brosche, who headed the International Richard Strauss Gesellschaft, again not a group of scholars but committed lovers of the music of Richard Strauss. He knew the location of every Viennese sketchbook, manuscript, and libretto folio from memory and helped me immensely during my *Daphne* work. And there was, of course, the friendly and helpful Otto Strasser, head of the archive of the Vienna Philharmonic, to whom Joseph Gregor had given his various versions of the *Daphne* libretto.

As I come to the end of my little autobiography, I just wish to emphasize that at the relatively young age of 35 (in 1988), I soon came to realize that if a real international

musicological discourse were to be established, it would not be in then West Germany, for there was no money and no institutional interest that I could see. I discussed this issue at length with my colleague, Larry Todd, and he suggested that I organize a conference in the United States, and thanks to the United States government in the form of a very generous gift from the National Endowment for the Humanities I was able to do so. I viewed it as a kind of Marshall Plan for Strauss research. I was now able to contact high-profile American musicologists whom I knew had an interest in Strauss and also bring over my colleagues from Germany and Austria.

Lewis Lockwood, a former professor and great Beethoven scholar, often spoke of his interest in *Rosenkavalier* and the element of time, and he agreed to participate as did George Buelow, the Heinichen scholar, who had co-written (along with Donald Davian) a book on *Ariadne auf Naxos*.²⁸ Another friend from graduate school, Stephen Hefling – though a Mahler scholar – was happy to come up with a Mahler–Strauss topic. I had known of James Hepokoski's interest in form and narrative in *Don Juan* since we were classmates, and he was delighted to present it to an audience. A former student, Pamela Potter, agreed to cover Strauss and the National Socialists. Larry Todd, my Duke colleague, and Kofi Agawu, a former Duke professor, agreed to speak as well. Barbara Petersen, who worked at BMI at the time agreed to read a paper about composers' societies founded by Strauss that served as models to BMI.

And, finally, the scholars who had been so kind to me – Reinhold and Roswitha Schlötterer as well as Günter Brosche – participated as well. I even got an American subsidy for a special graduate session, which featured two Germans and one American: Sabine Kurth (now in the music department of the Bayerische Staatsbibliothek), Annette Unger, and Scott Warfield (a professor of musicology in Florida). It was a great conference and produced a wonderful volume of essays, and, again, I am sorry it was omitted in the bibliography of the *Strauss Handbuch*, for it was a landmark in the history of late post-war Strauss musicology.²⁹

Shortly after this conference, Leon Botstein contacted me asking whether I would be his advisor for a Strauss festival that he was planning for Bard College in 1992. I agreed and was able to get more American scholars (such as Botstein, Michael Steinberg, Timothy Jackson, and Derrick Puffett) to participate as well as to publish some important German essays for the first time in English: not only the early Adorno essay but ones by Rudolf Louis, Willi Schuh, and Paul Bekker, among others.³⁰ These two back-to-back conferences and their published volumes marked the major turnaround for American Strauss reception, and I am proud to have been a part of the

28 Donald Daviau and George Buelow, *The Ariadne auf Naxos of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss*, Chapel Hill, NC 1975.

29 See fn. 2.

30 Gilliam, *Richard Strauss and His World*.

academic lives of younger English-speaking Strauss scholars, such as David Anderson, Philip Graydon, Wayne Heisler, Timothy Jackson, Joseph Jones, Morten Kristiansen, David Larkin, Mark-Daniel Schmid, Scott Warfield, Richard Wattenbarger, Matthew Werley, and Charles Youmans, among others.

But lastly the most important sea change in Germany came with the founding of the Richard Strauss Institute in 1999, a true international center, directed by Christian Wolff with Jürgen May. That same year was the first international Munich conference: »Richard Strauss und die Moderne«, organized by Bernd Edelmann, Birgit Lodes, and Reinhold Schlötterer in 1999 and published in 2001,³¹ the same year as Julia Liebscher's conference, »Richard Strauss und das Musiktheater«, published in 2005.³² There was a conference (Adorno and Strauss) organized by Andreas Dorschel,³³ and, of course, the RSI has sponsored several symposia over the years. In 2007, Matthew Werley and David Larkin put together a large international conference (»Strauss and the Scholars«) at Oxford University, where Strauss had received two honorary degrees. Conferences in Stuttgart (2012), Salzburg (2012), Munich (2014), Leipzig (2014), and Greifswald (2014) have followed. Another breakthrough in Strauss research was the decision on the part of the revised *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) to have the Strauss biography written not by a journalist – as it had been in the previous edition – but by a musicologist.³⁴

Since 1999, there has been a cornucopia of Strauss dissertations in Germany (8), England (8), and the United States (8). We have come a long way since the shoeboxes in Alice Strauss's bedroom. Digitally available sketchbooks, sophisticated data bases, a new scholarly Strauss edition, and much more. But it would be a shame to downplay the pioneering work of Alice Strauss who created the foundation for the Strauss edition, organizing and cataloguing letters, memoirs, manuscripts, and the like. She was helped by Franz Trenner, who was not a professor of musicology, and much of his

31 *Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium München, 21. bis 23. Juli 1999*, ed. by Bernd Edelmann, Birgit Lodes, and Reinhold Schlötterer (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 17), Berlin 2001.

32 *Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001*, ed. by Julia Liebscher (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 19), Berlin 2005.

33 The conference papers were published in a volume, *Gemurmel unterhalb der Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss*, ed. by Andreas Dorschel, Vienna 2004.

34 Bryan Gilliam, »Strauss, Richard (Georg)«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, ed. by Stanley Sadie, Vol. 24, London 2001, p. 497–527. I insisted that this first entry employ, and thus make official, the catalogue numbers created by Franz Trenner for his *TrennerV*. The bibliography portion was constructed by my then student, Charles Youmans. Duke Press believed that a new edition needed a new introduction, which gave me the opportunity to invite my friend Michael Kennedy, the leading Strauss journalist of his day, to provide a general introduction.

work was self-funded. I should add the contributions of the Richard Strauss Arbeitsgruppe and the selfless work of Reinhold and the late Roswitha Schlötterer-Trainer in those early years. I am sure that they would have been proud of the current stage of Strauss research, and I know that Reinhold Schlötterer still is.

Appendix

American dissertations since 1999 (50th anniversary of Strauss's death)

- Lodato, Suzanne Marie, *Richard Strauss and the Modernists: A Contextual Study of Strauss's fin-de-siecle Song Style*, Ph.D. diss. Columbia University 1999.
- Kristiansen, Morten, *Richard Strauss's Feuersnot in Its Aesthetic and Cultural Context: A Modernist Critique of Musical Idealism*, Ph.D. diss. Yale University 2000.
- Wattenbarger, Richard Ernest, *Richard Strauss, Modernism, and the University: A Study of German-Language and American Academic Reception of Richard Strauss from 1900 to 1990*, Ph.D. diss. University of Minnesota 2000.
- Welling, Miriam Joelle, *Words, Music and Operatic Aesthetics in Richard Strauss's Capriccio*, Ph.D. diss. University of Texas at Austin 2001.
- Cha, Jee-Weon, *Music, Language, and Tone Poem: Interpreting Richard Strauss's Tod und Verklärung, Op. 24*, Ph.D. diss. University of Pennsylvania 2004.
- Heisler Jr., Wayne, *Freedom from the earth's gravity: the ballet collaborations of Richard Strauss*, Ph.D. diss. Princeton University 2005.
- Jones, Joseph E., *Der Rosenkavalier: Genesis, Modelling, and New Aesthetic Paths*, Ph.D. diss. University of Illinois at Urbana-Champaign 2009.
- Sarver, Sarah K., *Embedded and Parenthetical Chromaticism: A Study of their Structural and Dramatic Implications in Selected Works by Richard Strauss*, Ph.D. diss. Florida State University 2010.

British Dissertations since 1999

- Callahan, Mary B., *Richard Strauss's ›Geheimnisvolle Musik‹: Unveiling the Meaning of Salome*, Ph.D. diss. Queen's University Belfast 2003.
- Gibson, Robert Raphael, *Parody Lost and Regained: Richard Strauss's Double Voices*, D.Phil. diss. University of Oxford 2004.
- Graydon, Philip Robert, *Die ägyptische Helena (1927): Context and Contemporary Critical Reception*, Ph.D. diss. Queen's University Belfast 2005.

- Larkin, David John Paul, *Reshaping the Liszt-Wagner Legacy: Intertextual Dynamics in Strauss's Tone Poems*, Ph.D. diss. University of Cambridge 2006.
- Werley, Matthew Michael, *Historicism and Cultural Politics in Three Interwar-Period Operas by Richard Strauss: Arabella (1933), Die schweigsame Frau (1935) and Friedenstag (1938)*, D.Phil. diss. University of Oxford 2010.
- Shirley, Hugo, *A Kingdom of Dreams and Shadows: Richard Strauss, Die Frau ohne Schatten and the collapse of Hugo von Hofmannsthal's operatic project*, Ph.D. diss. King's College London 2011.
- Price, Jonathan Meredith, *Richard Strauss's choreographic works in the context of the new Baroque*, Ph.D. diss. Queen's University Belfast 2011.
- Reynolds, Michael, *The Theatrical Vision of Count Harry Kessler and its Impact on the Strauss-Hofmannsthal Partnership*, Ph.D. diss. Goldsmiths, University of London 2014.

German dissertations since 1999

- Köhler, Michael, »Jetzt endlich habe ich instrumentieren gelernt!«: Studien zur Instrumentation der frühen Opern von Richard Strauss, Ph.D. diss. Humboldt Universität Berlin 1999.
- Obermaier, Gerlinde, *Die Bühnenwirksamkeit der Symbole in Hugo von Hofmannsthal's und Richard Strauss' Zauberoper Die Frau ohne Schatten: Ein Einblick in die Inszenierungsgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Ph.D. diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2000.
- Hottmann, Katharina, »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!« Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen, Ph.D. diss. Hochschule für Musik und Theater Hannover 2003.
- Schmidt, Manuela Maria, *Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung in Deutschland: eine Studie über den langen Weg bis zur Errichtung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT) im Jahre 1903 und zum Wirken des Komponisten Richard Strauss (1864–1949) für Verbesserungen des Urheberrechts*, Ph.D. diss. Universität des Saarlandes 2003.
- Bayerlin, Sonja, *Verkörpernte Musik: Zur Dramaturgie der Gebärde in den frühen Opern von Strauss und Hofmannsthal*, Ph.D. diss. Universität Würzburg 2004.
- Wolf, Christian, *Studien zur Entstehung der Oper Salome von Richard Strauss*, Ph.D. diss. Hochschule für Musik und Theater München 2009.
- Kech, Adrian, *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss*, Ph.D. diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2013.
- Schaper, Christian, *Richard Strauss, Die Frau ohne Schatten: Studien zu den Skizzen und zur musikalischen Faktur*, Ph.D. diss. Universität Karlsruhe 2016.

Autorinnen und Autoren

Sebastian Bolz studierte zunächst Kulturwissenschaften in Hildesheim, später Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte in München (Magister Artium 2012). Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der *Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss*. Derzeit arbeitet er an seiner Dissertation zum Chor in der deutschen Oper um 1900. Seine aktuellen Interessen umfassen die Musikkultur um 1900 mit Schwerpunkt Musiktheater, die Geschichte und Soziologie der Geisteswissenschaften und die Digital Humanities. Bolz ist Mitherausgeber der Bände *Richard Wagner in München* (München 2015) und *Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen* (Bielefeld 2016).

Albrecht Dümmling, geboren 1949 in Wuppertal, lebt als Musikwissenschaftler und Musikkritiker in Berlin. Nach dem Studium von Musik (Kirchenmusik, Staatsexamen Schulmusik und Komposition), Musikwissenschaft, Germanistik und Publizistik in Essen, Wien und Berlin promovierte er 1978 bei Carl Dahlhaus mit einer Arbeit über Arnold Schönberg und Stefan George. 1978 bis 1998 war er Musikkritiker beim Berliner *Tagesspiegel*, danach bei der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, der *Neuen Musikzeitung* und Mitarbeiter verschiedener Rundfunkanstalten. 1985 legte er als erste Veröffentlichung zu diesem Thema das Buch *Lasst euch nicht verführen. Brecht und die Musik* vor. Er ist Autor der auch ins Englische und Spanische übersetzten Ausstellung *Entartete Musik. Eine kommentierte Rekonstruktion*, die weltweit in über 50 Städte reiste. 1994 gehörte er zu den Gründern der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft und der neuen Eisler-Werkausgabe. Seit 1990 leitet Dümmling den Förderverein *musica reanimata*, der sich für NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke einsetzt. Für diese Aktivitäten wurde er 2007 mit dem Europäischen Kulturpreis KAIROS ausgezeichnet. Jüngste Buchveröffentlichungen: *Die verschwundenen Musiker. Jüdische Flüchtlinge in Australien* (Köln u. a. 2011), *Verweigerte Heimat. Léon Jessel (1871–1942), Komponist des ›Schwarzwaldmädel‹* (Berlin 2012) und *Das verdächtige Saxophon. ›Entartete Musik‹ im NS-Staat* (Regensburg 2015).

Bernd Edelmann, geboren 1947, studierte zunächst Rechts- und Wirtschaftswissenschaften in München und Tübingen und wurde 1973/74 Assistent am Institut für Öffentliches Recht der Universität München (Assessorexamen 1977). Während der juristischen Referendarzeit begann er das Studium der Musikwissenschaft, mittellateinischen Philologie und Philosophie in München und Wien. Promotion 1985 mit dem Thema *Händel-Stil in Haydns Spätwerk*. Von 1982 bis 2012 war er Dozent für Mu-

siktheorie und Musikgeschichte am musikwissenschaftlichen Institut der Universität München, Gastdozent an den Universitäten Augsburg und Innsbruck sowie an der Venice International University. Daneben ist er auch als Sachverständiger in musikalischen Plagiatssachen tätig. Hauptarbeitsgebiete sind die Musik des 16. Jahrhunderts, Händel, die Wiener Klassiker, Richard Strauss und die sogenannte Münchner Schule, die Musikgeschichte Münchens, Skizzenforschung und Kompositionsprozess, musikalische Semantik.

Bryan Gilliam schloss seine Promotion 1984 an der Harvard University ab. Er ist Bass Professor in Humanities an der Duke University. Unter Gilliams Publikationen finden sich fünf Bände zu Richard Strauss, darunter eine Studie zu *Elektra* (Oxford 1991), *The Life of Richard Strauss* (Cambridge 1999, deutsch als *Richard Strauss. Magier der Töne*, München 2014) und zuletzt *Rounding Wagner's Mountain. Richard Strauss and Modern German Opera* (Cambridge 2014). Seine Publikationsliste umfasst unter anderem Beiträge in *The Journal of the American Musicological Society*, *19th-Century Music*, *The Musical Quarterly* und *The Cambridge Opera Journal*, Themen sind neben Richard Strauss auch Anton Bruckner, Erich Wolfgang Korngold und Kurt Weill. Gilliam ist Mitherausgeber von *The Musical Quarterly* und Mitglied der Editionsbeirates der *Kurt Weill Edition*.

Claudia Heine studierte in Zürich Musikwissenschaft, Geschichte der Neuzeit und Geschichte des Mittelalters. Anschließend war sie Doktorandin am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich im SNF-Projekt *Musik in Zürich – Zürich in der Musikgeschichte* sowie Teil des Organisationsteams des 18. Kongresses der International Musicological Society unter dem Motto »Passagen« vom Juli 2007 in Zürich. 2009 beendete sie ihre Dissertation über bürgerliche Musikvereine (Orchestervereine) in deutschsprachigen Städten des frühen 19. Jahrhunderts. 2009 bis 2012 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin des DFG-Forschungsprojekts *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis* (RSQV) am Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen und hat die RSQV-Datenbank maßgeblich mitentwickelt. 2013 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin für die Gesellschaft für Musikforschung an der *Virtuellen Fachbibliothek Musikwissenschaft* (insbes. inhaltlicher Aufbau des Dokumentenservers) sowie 2014 für das Orff-Zentrum München (Projekt *Carl Orff im Bayerischen Rundfunk* in Zusammenarbeit mit dem BR). Seit 2013 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin der *Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss* (RSW). Hier betreut sie weiterhin das RSQV sowie seit 2015 die Edition von Strauss-Opern. Ferner lehrt sie am musikwissenschaftlichen Institut der LMU München. Seit 2016 ist sie Mitglied des Projektausschusses der RSW.

Hans-Joachim Hinrichsen, geboren 1952, studierte Germanistik, Geschichte und Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin (Promotion 1992, Habilitation

1998). Seit 1999 ist er ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Er ist Mitglied der Academia Europaea (seit 2008) und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (seit 2009). Seine Forschungs- und Publikationsschwerpunkte liegen in der Musikgeschichte des 18.–20. Jahrhunderts, der Geschichte der Musikästhetik sowie der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Jüngste Buchpublikationen: *Bruckner-Handbuch* (Hrsg., Stuttgart und Kassel 2010); *Franz Schubert* (München 2011); *Beethoven. Die Klaviersonaten* (Kassel 2013); *Bruckners Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer* (München 2016).

Achim Hofer, geboren in Oberhausen, studierte Musik, Germanistik und Erziehungswissenschaft in Paderborn. Nach dem ersten und zweiten Staatsexamen absolvierte er unter anderem ein Studium der Musikwissenschaft in Detmold und Mainz, wo er 1987 mit der Arbeit *Studien zur Geschichte des Militärmarsches* (ausgezeichnet mit dem Preis der Johannes Gutenberg-Universität für das Jahr 1988 des Fachbereichs Geschichtswissenschaft) promoviert wurde. 1992 folgte die Buchpublikation *Blasmusikforschung – eine kritische Einführung* (Darmstadt). Von 1981 bis 1999 war Hofer im Schuldienst, 1994 bis 1998 lehrte er an der Universität Dortmund sowie an der Robert Schumann-Hochschule Düsseldorf. Seit 1999 ist er Professor für Musikwissenschaft und Musikpädagogik an der Universität Koblenz-Landau, Campus Landau. Schwerpunkte seiner Forschungen liegen im Bereich der Harmoniemusik, Bläser-, Blas- und Militärmusik sowie der Editorik. In einem DFG-Projekt arbeitet er derzeit an der Herausgabe der Briefe und Schriften Wilhelm Wieprechts (1802–1872).

Adrian Kech studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Europarecht an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Im Sommer 2013 erfolgte seine Promotion mit der Studie *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss*, die von der Studienstiftung des deutschen Volkes durch ein Stipendium gefördert und 2015 als Band 74 der *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* publiziert wurde. Von Oktober 2009 bis Dezember 2012 war Adrian Kech als wissenschaftlicher Mitarbeiter beim DFG-Forschungsprojekt *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis* (RSQV) am Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen tätig und hat dabei die RSQV-Datenbank (www.rsi-rsqv.de) maßgeblich mitentwickelt. Anschließend arbeitete er als wissenschaftlicher Assistent am Institut für Musikwissenschaft der LMU und übernahm in dieser Funktion vielfältige Aufgaben. Im Juli 2015 wechselte Adrian Kech zur *Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss*, wo er seitdem für die Edition von Strauss-Opern zuständig ist. Daneben ist er als Herausgeber sowie weiterhin auch als Dozent an der LMU aktiv.

Stefan Keym studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Mainz, Paris und Halle (Saale). 1995 erlangte er die Maîtrise de musique an der Université de Paris IV (Sorbonne) und promovierte 2001 an der Martin-Luther-Universität Halle-

Wittenberg über *Farbe und Zeit. Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens ›Saint François d'Assise‹* (Hildesheim 2002). 2002 bis 2014 arbeitete er am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, wo er sich 2008 habilitierte über *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918* (Hildesheim 2010) und dann das DFG-Forschungsprojekt *Leipzig und die Internationalisierung der Symphonik 1835–1914* leitete. Nach Gast- und Vertretungsprofessuren an den Universitäten Tübingen, Zürich, Berlin (Humboldt) und Hamburg wurde er 2016 auf die Professur für neuere Musikgeschichte der Université Toulouse Jean Jaurès berufen.

Ulrich Konrad, geboren 1957, studierte Musikwissenschaft, Germanistik sowie Mittlere und Neuere Geschichte an den Universitäten Bonn und Wien. 1983 Promotion, dann Assistent an der Universität Göttingen. 1991 Habilitation, 1993 Professor für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg, seit 1996 Ordinarius am Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Zahlreiche Publikationen zur Musikgeschichte des 17. bis 20. Jahrhunderts, besonders zu Wolfgang Amadé Mozart, Robert Schumann, Richard Wagner und Richard Strauss. 2001 erhielt er den Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Er ist Mitglied der Leitungsgremien mehrerer nationaler und internationaler Wissenschaftsorganisationen sowie der Akademien der Wissenschaft Göttingen, Mainz und München, der Academia Europaea und der Leopoldina, Initiator und Leiter des Editionsprojekts *Richard Wagner Schriften* (RWS). *Historisch-kritische Gesamtausgabe* im Rahmen des Akademienprogramms.

Morten Kristiansen wurde 1968 in Kopenhagen (Dänemark) geboren und ist seit 1993 in den USA sesshaft. Nach seinem Bachelor of Arts in Musikwissenschaft und Germanistik (1992) am Mary Washington College in Fredericksburg, Virginia studierte er 1992/93 Musikwissenschaft an der Universität Wien und 1993 bis 2000 an der Yale University in New Haven, CT, wo er mit einer Dissertation über Richard Strauss' zweite Oper *Feuersnot* promovierte. Er unterrichtet seit 2006 Musikgeschichte (inklusive Rock) an der Xavier University in Cincinnati, Ohio. Seine jüngste Publikation ist ein Beitrag über Strauss' erste drei Opern im *Cambridge Companion to Richard Strauss*.

Birgit Lodes, geboren 1967, studierte Musikwissenschaft und Schulmusik in München (Ludwig-Maximilians-Universität und Hochschule für Musik), an der University of California, Los Angeles und an der Harvard University. Seit 2004 ist sie als Professorin für Historische Musikwissenschaft an der Universität Wien tätig, 2006 bis 2008 und seit 2014 als Institutsvorstand. Sie ist Herausgeberin der von ihr gegründeten Buchreihen *Wiener Forum für ältere Musikgeschichte* und *Musik am Bon-*

ner kurfürstlichen Hof (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Reihe IV), Leiterin verschiedener Forschungsprojekte sowie korrespondierendes Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (seit 2008) und Mitglied der Academia Europaea (seit 2013). Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Musik der Renaissance (Fragen der Medialität und Performativität; Musikleben in Zentraleuropa; Komponieren um 1500), in der Musik der Wiener Klassiker (Ludwig van Beethoven, besonders Schaffensprozess, Vokalwerke, Spätwerk; Lieder von und um Franz Schubert) und – epochenübergreifend – in der Erforschung des Verhältnisses von Text und Musik bzw. »Narrativität« in unterschiedlichen Gattungen.

Robert Maschka ist Musikschriftsteller und lebt in Frankfurt am Main. Er studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte. Maschka ist Mitautor und Herausgeber des *Handbuchs der Oper* (mit Rudolf Kloiber und Wulf Konold, München und Kassel 2002/ Stuttgart und Kassel 2016), verfasste das *Fidelio*-Kapitel im *Beethoven-Handbuch* (Kassel u. a. 2009) und veröffentlichte gemeinsam mit Silke Leopold das Lexikon *Who's who in der Oper* (München und Kassel 2004). Er schrieb das kleine Kompendium *Wagners Ring kurz und bündig* und die Bände über *Fidelio*, *Tristan und Isolde* und *Die Zauberflöte* in der Reihe *Opernführer kompakt* (Bärenreiter/ Henschel). Maschka ist außerdem als Autor zahlreicher Musikkritiken, Booklets für CDs, Texte für Programmhefte renommierter Orchester, Konzertreihen, Musikfestivals und Opernhäuser bekannt.

Andreas Pernpeintner studierte an der LMU München Musikpädagogik, Musikwissenschaft sowie Neuere und neueste Geschichte. 2009 erschien seine Studie *Klaviertechnik nach Ansgar Janke. Bewegungsoptimierung beim Instrumentalspiel*. 2012 wurde er im Fach Musikwissenschaft mit einer Arbeit über den deutsch-irischen Komponisten und Rheinberger-Schüler Aloys Fleischmann promoviert: *Aloys Georg Fleischmann (1880–1964). Musikalische Mikrogeschichte zwischen Deutschland und Irland* (Band 73 der *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*). Er war Promotionsstipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes, Forschungsaufenthalte führten ihn nach Irland und Großbritannien. 2006 bis 2010 war er Redaktionsmitglied des DFG-Projektes *Bayerisches Musiker-Lexikon Online*. Seit Februar 2011 ist er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Langzeitprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* angestellt und mit der Edition der Lieder betraut; zudem nimmt er an der LMU Dozententätigkeiten wahr. Als Musikjournalist schreibt Andreas Pernpeintner seit 2003 für die *Süddeutsche Zeitung*.

Wolfgang Rathert, geb. 1960 in Minden (Westfalen), ist seit 2002 Professor für Historische Musikwissenschaft an der LMU München mit Schwerpunkt 20. Jahrhundert und Musik der Gegenwart. Er studierte von 1980 bis 1987 Musikwissenschaft, Philosophie und Neuere Geschichte an der Freien Universität Berlin, wurde über die Mu-

sik von Charles Ives promoviert (Joachim-Tiburtius-Preis des Landes Berlin 1988) und habilitierte sich 1999 an der Humboldt-Universität Berlin. Nach einer Ausbildung zum Wissenschaftlichen Bibliothekar leitete er von 1991 bis 2002 die Musik- und Theaterbibliothek der Universität der Künste Berlin. Von Wolfgang Rathert liegen zahlreiche Vorträge und Arbeiten zur Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, insbesondere zur nordamerikanischen Musik und zur Klassizistischen Moderne vor. Er ist Mitglied der Stiftungsräte der Géza Anda-Stiftung Zürich und der Paul Sacher Stiftung Basel.

Dietmar Schenk, Dr. phil., studierte Geschichte, Mathematik und Philosophie vornehmlich in Münster/Westf., arbeitete als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Gießen und absolvierte die Archivschule Marburg. Seit 1991 leitet er das Archiv der Universität der Künste Berlin, das er in seiner heutigen Form aufbaute (einschließlich der fotografischen Sammlungen). 2001 war er Kurator der Ausstellung *Richard Strauss im kaiserlichen Berlin*, die im Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen und im Berliner Musikinstrumenten-Museum gezeigt wurde. Seine Veröffentlichungen befassen sich nicht zuletzt mit der Kultur- und Musikgeschichte Berlins. Buchpublikationen u. a. »Aufheben, was nicht vergessen werden darf.« *Archive vom alten Europa bis zur digitalen Welt* (2013), *Kleine Theorie des Archivs* (2008, 2. überarb. Aufl. 2014), *Als Berlin leuchtete. Kunst und Leben in den Zwanziger Jahren* (2015).

Stefan Schenk absolvierte zunächst ein Ingenieurstudium (Informationstechnik/Kybernetik) an der Technischen Universität München. Während seiner anschließenden Tätigkeit als Pianist und Komponist von U-Musik trat er ein Zweitstudium in den Fächern Musik- und Theaterwissenschaft an der LMU an. 2011 wurde er mit einer Arbeit über avantgardistische elektronische Musik aus dem Siemens-Studio München um 1960 promoviert (Band 72 der *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*), die ihm 2014 den Hochschulpreis der Landeshauptstadt München einbrachte. Seit 2011 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter der *Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss* und bearbeitet in Kooperation mit Walter Werbeck die Edition der Tondichtungen. Nebenher betreut er weiterhin als externer Berater das im Deutschen Museum München ausgestellte Siemens-Studio und präsentiert es im Rahmen von Museumsveranstaltungen und Vorträgen der Öffentlichkeit; außerdem ist er als Dozent an der LMU tätig.

Hartmut Schick, 1960 in Herrenberg geboren, studierte 1981 bis 1989 Musikwissenschaft, Geschichte und Philosophie an den Universitäten Tübingen und Heidelberg. Nach der Promotion bei Ludwig Finscher in Heidelberg mit *Studien zu Dvořáks Streichquartetten* (Laaber 1990) war er 1989 bis 1996 Wissenschaftlicher Assistent an der Universität Tübingen, wo er sich 1996 mit der Schrift *Musikalische Einheit im italienischen Madrigal von Rore bis Monteverdi* (Tutzing 1998) habilitierte. Anschlie-

ßend war er Redakteur der *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* und Hochschuldozent an der Universität Tübingen; Professurvertretungen in Trossingen, Bern und München. Seit 2001 ist er Ordinarius für Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München und Vorsitzender der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, seit 2011 Leiter des Projekts *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Reinhold Schlötterer, geboren 1925 in München, besuchte ein humanistisches Gymnasium und erhielt privaten Musikunterricht. Nach dem Kriegsdienst begann er ein Orgelstudium und ein Studium der Musikwissenschaft mit den Nebenfächern Byzantinistik und Philosophie in München, das er 1954 mit der Promotion abschloss. Von 1956 bis 1990 war er am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität München tätig, zuletzt als Akademischer Direktor. Von 1977 bis 1999 war Schlötterer Leiter der Münchner Richard-Strauss-Arbeitsgruppe. Schwerpunkte in Forschung und Lehre sind die Historische Satzlehre der Musik, Oper, Richard Strauss, Musikethnologie des Ägäisraums. Zu allen Gebieten hat er Aufsätze und Monografien vorgelegt. 1999 erschien unter dem Titel *Compositionswissenschaft* eine Festschrift für Reinhold Schlötterer und seine 2013 verstorbene Frau Roswitha Schlötterer-Trainer.

Bernhold Schmid absolvierte ab 1976 ein Studium der Musikwissenschaft, Neueren Deutschen Literatur und der Mittelalterlichen Geschichte an der LMU München, das er 1982 mit dem Magister abschloss. 1985 erfolgte die Promotion mit der Studie *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts* (publiziert als Band 46 der *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Tutzing 1988). 1984/1985 war Schmid Assistent am Institut für Musikwissenschaft der LMU, seit 1985 ist er Mitarbeiter der Musikhistorischen Kommission und seit 1996 ausschließlich für die Orlando-di-Lasso-Gesamtausgabe zuständig, in der unter seiner Leitung bislang neun Bände erschienen sind. Für die Publikation *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687* wurde er 2003 zusammen mit Horst Leuchtmann von der Music Library Association mit dem Vincent H. Duckles Award »for the best book-length bibliography or other research tool in music« ausgezeichnet.

Carsten Schmidt, 1966 in Braunschweig geboren, studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Anglistik in Freiburg im Breisgau und Bayreuth (MA dortselbst 1995). 1996/1997 absolvierte er die Fortbildung zum Wissenschaftlichen Dokumentar am Institut für Information und Dokumentation in Potsdam. Er arbeitete 1991 bis 1993 als Dramaturg am Stadttheater in Freiburg, 1996 bis 2001 als Dokumentar beim Bayerischen Rundfunk und 2001/2002 als Projektmanager für einen Datenbankanbieter in München. Seit 2003 leitet er das Referat Musikwissenschaftliche Dokumentation am Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz in Berlin.

Dörte Schmidt ist Professorin für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, dem Musiktheater seit dem 17. Jahrhundert und der Kulturgeschichte der Musik. Sie betreibt derzeit Forschungsprojekte zur Rückkehr von Musik und Musikern aus dem Exil, zu den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik und leitet die im Rahmen des Akademien-Programms geförderte *Bernd Alois Zimmermann Gesamtausgabe*.

Arne Stollberg, geboren 1973 in Wetzlar, studierte Musikwissenschaft sowie Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Frankfurt am Main und war daneben in den Bereichen Regie und Dramaturgie tätig. Von 2001 bis 2012 war er zuerst Assistent, dann Oberassistent und zuletzt Lehrbeauftragter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern. Von 2012 bis 2015 hatte er eine Förderungsprofessur des Schweizerischen Nationalfonds am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel inne, mit dem Projekt *Hörbare Gebärden – Der Körper in der Musik*. Seit April 2015 ist er Professor für Historische Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Stollberg wurde 2004 mit der Arbeit *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker* (Stuttgart 2006) promoviert und habilitierte sich 2010 (*Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München 2014). Eine weitere Monografie ist Erich Wolfgang Korngold gewidmet: *Durch den Traum zum Leben. Erich Wolfgang Korngolds Oper »Die tote Stadt«*, Mainz 2003, ²2004. Stollberg ist Herausgeber von Sammelbänden zu verschiedenen Themen sowie Mitherausgeber und derzeit verantwortlicher Redakteur der Zeitschrift *wagnerspectrum*. Seine Forschungsschwerpunkte liegen bei Fragen der Musikästhetik und musikalischen Analyse, des Musiktheaters und der Instrumentalmusik vom 18. bis zum 21. Jahrhundert.

Walter Werbeck, 1952 in Bochum geboren, studierte Schulmusik für Gymnasien sowie Kirchenmusik und Klavier an der Hochschule für Musik in Detmold, Geschichte (bei Hans Ulrich Wehler und Klaus Schreiner) an der Universität Bielefeld und Musikwissenschaft (bei Arno Forchert) am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn. 1987 wurde er mit einer Dissertation *Studien zur deutschen Tonartenlehre in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts* promoviert (Kassel 1989). 1995 habilitierte er sich an der Universität Paderborn mit einer Arbeit über *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (Tutzing 1996). Nach Jahren als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn und Vertretungsprofessuren in Bonn, Basel, Detmold/Paderborn und Kiel lehrt Werbeck seit 1999 als Professor für Musikwissenschaft mit einem Schwerpunkt in der Kirchenmusik am Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft der Universität Greifswald. Hier führt er die

regelmäßigen Tagungen zur »Musica Baltica« fort und gehört zu den Herausgebern der »Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft«. Seit 2003 ist er Präsident der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, war von 1997 bis 2014 Herausgeber des *Schütz-Jahrbuchs* und ist Editionsleiter der *Neuen Schütz-Ausgabe*. Außerdem gehört er dem Editionsbeirat der Ausgabe der Werke Georg Philipp Telemanns an und ist Mitglied im Projektbeirat für die *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss*.

Matthew Werley wurde in Pennsylvania (USA) geboren und studierte zuerst Theologie und Musik in Philadelphia, bevor er seine Studien in Musikwissenschaft an der Universität in Oxford abschloss. Von 2008 bis 2009 war er Gastwissenschaftler am Richard-Strauss-Institut (vom DAAD unterstützt), 2009 bis 2015 unterrichtete er im Bereich der Musikwissenschaft an der Universität Cambridge, von 2011 bis 2012 war er Dozent für Musikgeschichte und Theorie an der Universität East Anglia (Norwich). In seinen Forschungen konzentriert sich Werley auf die Oper, sein spezielles Interesse gilt der Entstehung des Historismus in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Zu seinen Forschungsprojekten gehören zwei Monografien zu Richard Strauss sowie eine interdisziplinäre Studie über die österreichische Tänzerin Grete Wiesenthal (1885–1970) und ihre musikalische Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten. Derzeit ist er Gerda-Henkel-Forschungsstipendiat am Richard-Strauss-Institut, wo er die erste kritische Ausgabe der Korrespondenz zwischen Richard Strauss und Stefan Zweig vorbereitet.